

FOTOGRAFIJA

TRUMPA ISTORIJA

IAN JEFFREY



IAN JEFFREY

Fotografija

TRUMPA ISTORIJA



R. Paknio leidykla



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

Vertė
MILDA DYKE

Redagavo
RITA ŠEPETYTĖ

Konsultavo
ALGIMANTAS MOCKUS

Priešlapyje: DORIS ULMANN „Pintinės“ Datuotina veikiausiai 1933–1934 m., kai Ulmann fotografavo Virdžinijos ir Kentukio valstijų amatus. 56 iš šių nuotraukų paskelbtos jau po jos mirties leid. *Pietinių aukštumų amatai* (Niujorkas, 1937)

Versta iš:
Ian Jeffrey. *Photography. A Concise History.* 1996. – Thames and Hudson Ltd, London

ISBN 9986-830-27-3
Spausdinta Singapūre

Turinys

Pratarmė

Nelengva parašyti fotografijos istoriją-apžvalgą. Tiesa, yra visuotinai pripažintas fotografijos kanonas, kuriam priskiriama Alfredo Stieglitzo, Paulo Strando ir Walkerio Evanso kūryba Jungtinėse Amerikos Valstijose, Augusto Sanderio – Vokietijoje, Eugène'o Atget – Prancūzijoje ir Billo Brandto – Didžiojoje Britanijoje. Tačiau turbūt niekas nesiimtų tvirtinti, jog žinome jau visus didžiuosius fotografus ar kada nors apie juos visus sužinosime. Juk kartais visas fotografo darbas nugrimzdavo į užmarštį, pertvarkius fotografijos agentūras, archyvus ar laikraščius. Kartais kūriniai atsidurdavo deramoje vietoje ir būdavo deramai įvertinami, tačiau ištisi fotografijos praeities klodai nugrimzdo užmarštin.

Kolekcininkai ir fotografijos istorikai tam tikra prasme nepakankamai vertino kai kurias fotografijos sritis. Pavyzdžiui, architektūros fotografija dar visai neseniai vargais negalais išsikovojo respektabilesnę padėtį. 1978 m. Reino žemės muziejuje Bonoje buvo eksponuojamos Wernerio Mantzo nuotraukos, kurias jis buvo padaręs 3–4-ajame dešimtmetyje; šis autorius – tik vienas iš daugybės žymių to laiko architektūros fotografijos atstovų. Paprastai likdavo nepakankamai įvertinti ir fotožurnalistai, ypač tie, kurie dirbo vietiniuose laikraščiuose arba masinio tiražo leidiniuose. Nedaugelis iš jų turėjo laiko ar noro siekti menininko reputacijos. Jie dirbo nuolat spaudžiami terminų, taigi negatyvai tiesiog nugarmėdavo į archyvą, neretai ten ir prasmegdavo, niekuomet neiškilę dienos švieson. Tarp tokių fotografų būta ir žymių menininkų – pavyzdžiui, Jamesas Jarché, vienas išradingiausių 4-ojo dešimtmečio britų fotografų.

Rašant tokią istoriją, kyla ir daugiau sunkumų. Visų pirma, kas yra pagrindinis fotografijos vertinimo vienetas; paprastai istorikai ir apžvalgininkai manė, jog tai atskira nuotrauka – tarsi fotografijos istorija būtų miniatiūrinė tapybos istorija. Tačiau ne visi fotografai taip vertino savo darbus. Jie darydavo nuotraukas kaip tekstų iliustracijas arba pluoštą nuotraukų redaktoriai sudėliodavo tam tikra seka. Taigi „fotografijos kūrinys" gali būti tiek knyga arba fotoesė, tiek pavienė nuotrauka. Vienas iš didžiausių laimėjimų fotografijos raiškos srityje yra Walkerio Evanso knyga *Amerikos nuotraukos* (*American Photographs*, 1938). Net ir pavieniui Evanso nuotraukos įspūdingos ir įdomios; tačiau kartu, pateiktos ta tvarka, kurią parinko Evansas bei jo konsultantai, jos tampa didingu meno kūriniu. Vis dėlto ganėtinai sunku atsekti fotografo kūrybinio kelio

pradžią, kadangi nuotraukos dažnai publikuojamos po keletą kartų – kitokių formatų, kitokiuose kontekstuose. Medžiaga, iki tol nemačiusi dienos šviesos, pateikiama dailiai išspausdinta; niekuo neišsiskiriantys darbai, sumaniai interpretuoti, apstulbina originalumu. Europos ir Amerikos fotografijos archyvuose sukaupta gausybė neapdorotos medžiagos, iš kurios galime kurti vis naujus vaizdus, įamžinančius praeitį, dažniausiai kaip idilišką metą, galintį daug ko pamokyti netobulą dabartį.

Fotografijoje niekuomet nebūta ir vienos pagrindinės krypties, tik vienu ar kitu metu neilgam išryškėdavo kuri nors įtakingesnė srovė. Apie 1900 m. išsirutuliojo tarptautinis sąjūdis, į kurį įsitraukė Europos ir Amerikos fotografai; parodos ir iliustruoti žurnalai tapo ta terpe, kurioje jie veikė vieni kitus. 3-iojo dešimtmečio pabaigoje išryškėjo dar vienas tarptautinis sąjūdis; jam prijaučiančius vokiečius, prancūzus, rusus ir amerikiečius vienijo bendras stilius bei domėjimasis architektūra ir dizainu. Kartais vienoje ar kitoje šalyje pasireikšdavo aktyvių fotografijos sąjūdžių, pavyzdžiui, Fermų apsaugos administracijos (*Farm Security Administration*) finansuotas fotografų darbas Jungtinėse Amerikos Valstijose 4-ajame dešimtmetyje. Tačiau fotografija niekuomet nepuolė plačiu frontu, tad neretai iškiliausi šios meno rūšies pavyzdžiai yra konkretūs atskirų fotografų darbai, įkūnijantys tą stilių, kurį šie menininkai išsiugdė savo kūrybinės veiklos pradžioje.

Įkvėpimo fotografai sėmėsi iš daugelio šaltinių. Pradininkai, kaip prancūzas Charles'is Nègre'as, nusigręžę nuo tapybos imdavosi fotografijos norėdami prasiskverbti į naują rinką. Jie eksperimentavo su įvairiausiais vaizdavimo objektais, tad jų darbai neretai atrodo nenuoseklūs, netgi padriki. Šio amžiaus pradžios meninės fotografijos meistrai, priešingai, gerokai mėgdžiojo tapytojus simbolistus, tokius kaip Puvis de Chavannes'as. Iš tiesų didelė dalis ambicingųjų XIX a. fotografijų darbų grindžiama tapybos ir raižybos pavyzdžiais. Jų amžininkas ir sekėjas Eugène'as Atget, didysis Paryžiaus dokumentininkas, dirbęs pačioje šio šimtmečio pradžioje, tęsė architektūros fotografavimo tradiciją, pradėtą praėjusio amžiaus viduryje, tačiau būdamas genialus, padarė tiesiog stebuklingų permainų. 4-ojo dešimtmečio britų fotožurnalistai atrodė tęsiantys veikiau karikatūristų nei reporterių tradicijas. To paties laikotarpio ir vėlesnieji prancūzų humanistinės* fotografijos meistrai priklauso vietinei istorijai, kurios novatoriai bei svarbiausi dalyviai yra filmų kūrėjai René Clairas ir Jeanas Renoiras.

Nuo tada, kai XIX a. 5-ajame dešimtmetyje buvo sukurta, fotografija dėl paslankių raiškos priemonių reagavo į kiekvieną rinkos bei ideologijos krustelė-

* Čia ir toliau šioje knygoje apibūdinimas „humanistinis" vartojamas kaip angl. „human interest" atitikmuo. (Vert. past.)

jimą bei posūkį. Įmanoma, o gal ir visai pagrįsta parašyti istoriją, kurioje beveik nebūtų minimi jokie individai, o gilinamasi tik į beasmenius ideologinius veiksnius. Tai būtų istorija apie naujienas, reklamą ir madas, gniaužianti kvapą ir sudėtinga; ji gilintųsi ne į vaizdavimo dalykus, bet į visai kitokius klausimus, pavyzdžiui, jai rūpėtų nuomonės formavimas, visuomenės valdymas. Tačiau tokios istorijos aš nerašiau, nes nutariau daugiau dėmesio skirti tiems fotografams, kurie puoselėjo ir įtvirtino vyraujančias fotografijos tendencijas (o kartais prieš jas maištavo).

Kad ir kaip rašytum fotografijos istoriją, neišvengsi klausimo apie spalvą. Dažnai spalvos problema atrodo šalutinė, tarsi ir nesuvaidinusi reikšmingesnio vaidmens nė viename iškilesnių fotografijos sąjūdžių. Šiaip ar taip, spalvotas nuotraukas mokėta padaryti jau mūsų šimtmečio pradžioje. 1903 m. broliai Lumière'ai sukūrė autochromijos būdą. Rinkai jis buvo pasiūlytas 1907 m., o naudotas iki 1932 m. Kai kurie fotografai, pavyzdžiui, J. H. Lartigue'as, autochromijos būdu sukūrė neįtikėtino skaidrumo atvaizdų [*il. VIII*]. Atrodo, jog spalvos panaudojimo galimybė tapo ir pranašumu, ir trūkumu. Polichromijos pasauliai yra spinduliuojantys ir švelnūs. Jie perteikia atmosferos virpesius, sukurdami įspūdį, jog mes tiesiog įžengiame į nuotraukos erdvę, mus apgaubia jos oras. Tačiau tik vienas kitas fotografas buvo toks nerūpestingas ar tenkinosi išgaudamas švytinčius daiktų paviršius. Monochromija žadėjo įžvalgas, grynosios realybės vizijas; šis būdas išvadavo fotografus nuo prieštaringo spalvos turtingumo, drauge davė galimybę akcentuoti bei kontroliuoti – privalumus, kurių skaudu atsisakyti. Vis dėlto spalvotoji fotografija irgi šio to pasiekė. 3-iojo dešimtmečio Lartigue'o autochrominės nuotraukos įkūnija tokią prabangą bei lengvumą, kokiu tepasižymi nedaugelis kitais būdais darytų fotografinių atvaizdų. 4-ajame dešimtmetyje Didžiojoje Britanijoje dirbęs Johnas Havindenas [*il. IV*] tyrinėjo tūrio ir masės galimybes spalvotose nuotraukose, kurias pelnytai būtų galima pavadinti didžiausiu to laikotarpio Didžiosios Britanijos meno laimėjimu. Tačiau net ir turint galvoje visus šiuos faktus, spalva, kaip raiškos priemonė, itin reikšmingo vaidmens fotografijos istorijoje nevaidino, arba bent nevaidino dar visai netolimoje praeityje.

PIRMAS SKYRIUS

Gamtos regėjimas

Foxo Talboto ir Hippolyte'o Bayard'o atradimai

Fotografai pionieriai iškart susidūrė su rimta problema – raiškos priemonių automatizmu. Fotografija, ir tuo metu, ir vėliau vadinta išradimu, tiksliau tariant, buvo gamtos sugebėjimo fiksuoti savo pačios vaizdus atradimas. Tai išreiškė ir pavadinimai bei terminai, sukurti naujajai technologijai nusakyti. Fotografijos aparatu pagaminti atvaizdai buvo vadinami „saulės paveikslėliais", buvo sakoma, kad jie „gamtos rankos įspausti". Paveikslai buvo kuriami, o apie nuotraukas sakoma, kad jos „gaunamos", „nutraukiamos", tarsi kokie gamtos vaisiai.

Fotografai nuoširdžiai bičiuliavosi su gamta. Tačiau drauge jie buvo menininkai, tad tiek jie, tiek jų auditorija gerai išmanė seniai nusistovėjusias paveikslų kūrimo tradicijas. Gamtą irgi reikėjo kaip nors sutramdyti, taip pat priderinti prie tradicijos. Todėl pirmieji fotografai ieškojo tokių reiškinių, kurie savaime atrodė sukomponuoti; juos ypač viliojo simetriškai išsišakoję medžiai, atspindžiai vandenyje – jau sukurtos kompozicijos. Paskui, norėdami nuotraukoms suteikti prasmės, išreikšti jomis daugiau, nei gali atsitiktinis brūkštelėjimas „gamtos pieštuku", kūrėjai ėmė naudotis sugestyviosiomis galiomis, slypinčiomis ženkluose ir simboliuose. Tai leido akcentuoti prasmes, apriboti dėmesį, nukreipti suvokimą pageidaujama linkme. Pats vaizdų kūrimas tapo tema. Dirbdami su tokiomis raiškos priemonėmis, kurios vertė suabejoti ne viena meno bei meninio vaizdavimo tiesų, fotografai ėmė jausti vis didesnę priklausomybę, tegu ir trumpalaikę, nuo tų ypatingų sąlygų, kurias jiems diktavo jų darbo įrankiai.

Šios aplinkybės akivaizdžios nuo pat pradžių, jau W. H. Foxo Talboto nuotraukomis iliustruotoje knygoje *Gamtos pieštukas* (*The Pencil of Nature*, 1844). Foxas Talbotas, anglų mokslininkas ir gamtininkas, XIX a. 4-ojo dešimtmečio pabaigoje sukūręs fotografijos negatyvo ir pozityvo metodą, nuo 1844 m. vasaros iki 1846 m. pavasario išleido savo garsiąją knygą kaip fotografinių lakštų seriją. Ją sudaro 24 lakštinės nuotraukos, visos su aiškinamaisiais tekstais.

Palyginti su tomis knygomis, kurios pasirodė vėliau, *Gamtos pieštukas* yra nevienodo meninio lygio nuotraukų rinkinys, regis, autorius būtų dvejojęs, kokios nuotraukos galėtų lemti tai, ar knygą pirks. Jis žvalgosi tarsi nesirinkdamas, jo žvilgsnis keliauja nuo Karalienės koledžo Oksforde kampo į Paryžiaus bulvarus, paskui nuklysta į porceliano, stiklo dirbinius, statulėles. Po šieno kaugės vaizdelio išvystame senovinio spausdinto puslapio faksimilę. Keliose nuotraukose



2 HIPPOLYTE BAYARD „Daržo įnagiai ir šiaudinė skrybėlė". 1843 arba 1844 m.
Viena Bayard'o nuotraukų iš negatyvo.

matome Foxo Talboto namus Wiltshire'e, Lacocko vienuolyną. Leidinys užbaigiamas pajuodavusių Westminsterio abatijos bokštų vaizdais, piešinio *Hagaras dykumoje*, kurio originalas priklauso F. Mola, kopija ir „Natiurmortu su vaisiais", vaizduojančiu obuolius bei ananasą krepšiuose ant stalo.

Autoriaus komentarai tokie pat nelygūs – kai kuriais atvejais vos kelios padrikos pastabos. Daugiausia jis komentuoja fotografiją, jos galimybes bei sunkumus, tačiau labai smulkiai aprašinėja ir Lacocko vienuolyno, kurį įkūrė Solsberio grafienė Ela, Williamo Longspee, karaliaus Henriko II ir Rosamondos Dailiosios sūnaus, našlė, istoriją. *Gamtos pieštukas* tarpais tampa romantiška šeimos istorija, tarpais – reklamine brošiūra, antikvariniu traktatu, istorijos vadovėliu, naujienų santrauka, itin primityviu technikos vadovu. Foxas Talbotas paskyrė jį auditorijai, kurios interesai, kaip jis tikėjosi, būsią tokie pat įvairūs kaip ir jo paties.

Kartais komentarus jam tiesiog pakužda pačios nuotraukos, kurios kėlė trikdančius klausimus. Jos vaizduoja Paryžiaus bulvarus, Oksfordo skersgatvius ir didingus griuvėsius, tačiau pagrindinį motyvą nustelbia iškalbingos smulkmenos, atsitiktinės detalės, kurias reikia kaip nors pateisinti. Nusprendęs pavaizduoti dalį Karalienės koledžo, Talbotas manosi turįs šį tą paaiškinti apie apgriuvusius mūrus: „Šio pastato išorėje matyti kuo aiškiausi laiko ir oro ardomojo darbo pėdsakai, ryškiai įspausti apirusioje sienoje, kuri veikiausiai ir sumūryta buvo prastai".

Autorius mėgaujasi tokiomis smulkmenomis. Jos tarsi paslaptys, kurias reikia iššifruoti. Aprašydamas antrąją rinkinio nuotrauką „Paryžiaus bulvarų vaizdas" autorius pateikia ilgoką komentarą, kurio vertėtų pacituoti daugiau, kadangi iš jo matyti, kaip sunku suvaldyti fotografinę perspektyvą:

Šis vaizdas fotografuotas pro viešbučio „Hôtel de Douvres", esančio Rue de la Paix gatvės kampe, viršutinio aukšto langus.

Stebėtojas žvelgia šiaurės rytų kryptimi. Popietė. Saulė ką tik nusisuko nuo kolonomis papuoštų namų eilės: namo fasadas nugrimzdo į šešėlį, tačiau viena atvira langinė išsikišusi tiek, jog dar pagauna saulės blyksnį. Oras karštas ir dulkėtas, ką tik palaistė grindinį, todėl juo nusidriekė dvi plačios šešėlių juostos, priekiniame plane susiliejančios, kadangi dalis gatvės yra remontuojama (kaip galima spręsti iš dviejų vežimaičių ir kt.), tad laistyklėms teko pervažiuoti į kitą kelkraštį.

Gatvės pakraštyje laukia išrikiuota visa eilė citadinų bei kabrioletų, nuošaliau, kiek į dešinę, stovi vienišas vežimaitis.

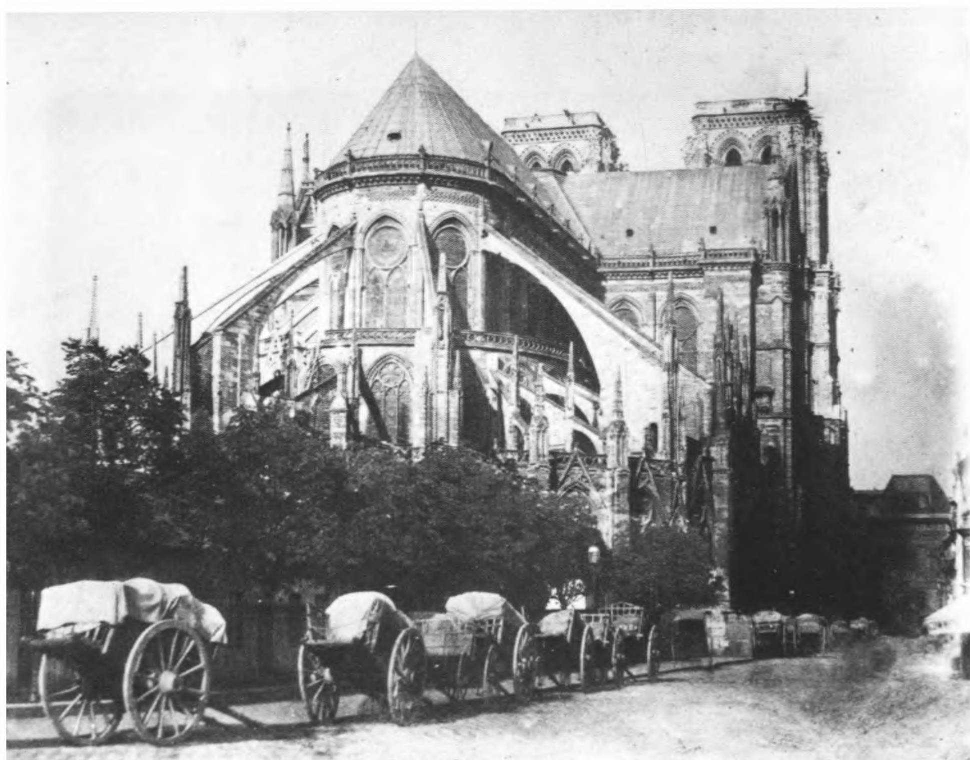
Horizontą apkraštuoja miškas kaminų; kadangi prietaisas fiksuoja viską, ką mato, jis, aišku, išryškina kamino gaubtą ar kaminkrėtį taip pat nešališkai, kaip išryškintų Belvederio Apolono kontūrus.

Būtent toks stulbinantis nenuoseklumas ir tampa problema. „Kartais ant pastatų aptinkame įrašus bei datas, kartais ant jų sienų kabo spausdintos afišos, atrodytų, su niekuo nesusijusios; kartais tolumoje išvystame saulės laikrodį, o



3 WILLIAM HENRY FOX TALBOT „Paryžiaus bulvarų vaizdas“. 1843. Druskos atspaudas iš kalotipinio negatyvo. 2-asis lakštas rinkinyje *Gamtos pieštukas* buvo fotografuotas beveik tuo pačiu rakursu, iš to paties pastato, tik iš aukščiau.

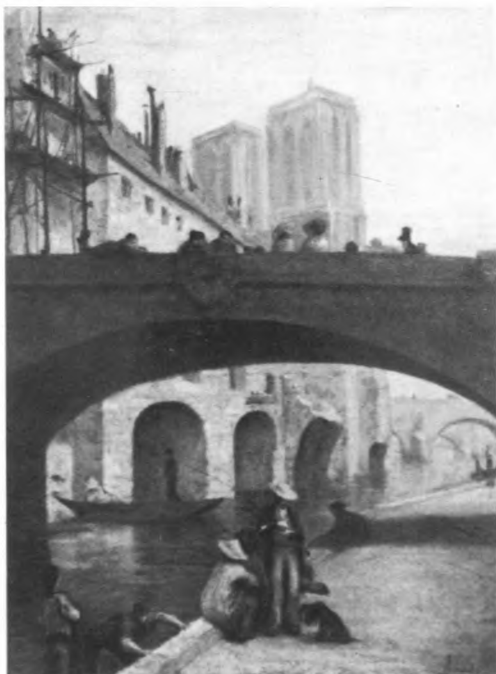
jo ciferblate – tarsi visai netyčia – sustingusi valanda, kurią šis vaizdas nufotografuotas.“ Sprendžiant iš šių komentarų, Foxas Talbotas tiesiog mėgavosi tokiomis smulkmenomis. Tiesa, jos ir šiek tiek įkyrokos, nes vis primena, kad prietaisą tegalima suvaldyti tik iš dalies, kad jis fiksuoja neatsižvelgdamas į fotografo ketinimus. Kaip tokiu atveju fotografai iš viso gali sakytis esą menininkai? O kaip gluminamas „žiūrovas“! Paryžiaus vaizdą besitikintys išvysti fotografijos mėgėjai temato sceną, kurią reikia iššifruoti, istoriją apie gatvės remontą, karštį, laistykles, kabrioletus, paslaptingą vienišą vežimaitį. Tokios kaip ši Paryžiaus bulvarų nuotrauka reikalauja atidžiai įsižiūrėti, jos kelia galybę klausimų, tačiau retai į juos teatsako. Jos skirtos aktyviai ir suinteresuotai auditorijai. Iš esmės tokios nuotraukos žiūrovą glumina, atskleisdamos netikėtą kasdienio gyvenimo vaizdelio žavesį. Mes nusiteikę gėrėtis didingais monumentais, o pakeri mus tai, kas įprasta ir neesminga.



Foxas Talbotas, veikiausiai nuogąstaudamas dėl žiūrovą trikdančio šio fotografijos aspekto, publikavo tik keletą tokio pobūdžio nuotraukų. Tačiau jų ne taip mažai tarp neišspausdintų šio autoriaus darbų. Pavyzdžiui, 1843 m. jis nufotografavo Place de la Carrousel aikštę Paryžiuje, ir du iš negatyvų yra išlikę Londono mokslo muziejaus rinkinyje. Šiose nuotraukose matome grįstą aikštę, užsibaigiančią eile sudėtingų statinių, kurių frontonus vainikuoja reklaminių plakatų mozaika. Paskui fotografas pasirenka kiek kitą padėtį, norėdamas pagauti vieną ant kito užeinančius tos pačios aikštės atvaizdus skirtingais rakursais. Vėl frontonus užbaigia pasikartojantis afišų piešinys, tačiau per akimirksnį, skiriantį vieną epizodą nuo kito, jau yra įvykę subtilių permainų, tiesa, beveik neįžvelgiamų, tačiau ženklinančių gyvenimą, judėjimą gatvėje.

Privilioti šventumo aureolės, fotografai įsitaisydavo priešais vienuolynus, pilis, rūmus, vaizdingas vietas – tačiau teįamžindavo chaotiškas statybas, remonto darbus, pastolius, mūrininkus, gatvės prekybą ir apirusius būstus. Taip bent jie darė pradžioje, kol išmoko ar veikiau pasijuto priversti valdyti ir atsirinkti medžiagą. Pirmoji prancūzų fotografijos knyga pasirodė 6-ojo dešimtmečio pradžioje, kai fotografijos raiškos priemonės taikytos be jokios tvarkos. Tai *Menininkų ir mėgėjų nuotraukų albumas* (*Album photographique de l'artiste et de l'amateur*), susidedantis iš trisdešimt šešių nuotraukų, kurias kaip dvylika atskirų dalių išleido Blanquart'as Évrard'as Lilyje. Šis nuotraukų albumas toks pat ne-

< 4 Nežinomas autorius „Švč. Dievo Motinos katedros apsidė, 1852 m. gruodžio 8 d." 8-oji iš trisdešimt šešių Blanquart'o Évrard'o *Menininkų ir mėgėjų nuotraukų albumo* (1852) iliustracijų.



5 Honoré Daumier „Šv. Mykolo tilto ir viešbučio „Hôtel-Dieu" Paryžiuje vaizdas; fone – Švč. Dievo Motinos katedra". Aliejus, drobė, apie 1840. (Calvet muziejus Avinjone).

vienalytis kaip ir *Gamtos pieštukas*, jame ir vaškinė galva, priskiriama Raphaeliui, ir induistų šventyklos, ir musulmonų architektūra Delyje, ir van Eycko „Šv. Barbora" Antverpene, ir romėnų tapyba Neapolyje. Aštuntoji šio rinkinio nuotrauka, datuojama 1852 m. gruodžio 8 d. ir nepriskiriama jokiam autoriui, vaizduoja Švč. Dievo Motinos katedros apsidę. Bent jau tolėliau matyti Švč. Dievo Motinos katedros apsidė. Priekiniame nuotraukos plane – ilga virtinė krovininių vežimų, sustatytų šaligatvio pakraštyje. Dešinėje – sunkiai įskaitoma palapinės iškaba „Komercija". Šis nežinomas menininkas, ketinęs anksti rytą nufotografuoti Švč. Dievo Motinos katedrą, užfiksavo tik miesto komercinio gyvenimo vaizdelį. Kitos nuotraukos, įamžinusios pilį Falaise'e – „Viljamo Nukariautojo lopšį", taip pat turgavietę Ypres'e, lygiai taip apkrautos chaotiškomis smulkmenomis.

Greitai fotografus ėmė varginti toks raiškos priemonių neklusnumas. Žinodami, ką pridera vaizduoti mene, jie išmoko komponuoti, atrinkti, išvengti daugelio blaškančių smulkmenų, kurias buvo minėjęs Foxas Talbotas. Šią galimybę, užčiuoptą fotografų, ištyrė Honoré Daumier, Paryžiaus litografas ir tapytojas, slapukavimu ir maištingumu pagarsėjęs menininkas. Jo tapybos darbus norisi lyginti su mūsų šimtmečio momentinėmis dokumentinėmis nuotraukomis: juose sustingę banalūs gatvės epizodai, Paryžiaus prieplaukos ir skersgatviai, kartais jie primena pirmųjų fotografų nuotraukas. Paveiksle *Švč. Dievo Motinos katedra* (Calvet muziejus, Avinjonas), nutapytame 4-ojo dešimtmečio

pabaigoje, Daumier panaudoja atvirkštinę perspektyvą, žinotą jau Blanquart'o Évrard'o fotografų: katedros siluetas stūkso tolumoje, o priekyje – tie patys dykinėtojai, kurių gausu ankstyvosiose nuotraukose.

Daumier, kritiškas savo visuomenės stebėtojas, atkreipia dėmesį į atotrūkį, net įtampą tarp oficialiosios kultūros ir gatvės gyvenimo. Tai labai akivaizdu, kai fotografas vaizdavimo objekto neatsirenka, todėl taip fotografuoti ir buvo vengiama. Beveik iki šimtmečio pabaigos fotografai stengėsi nukreipti dėmesį į visuomenės jau pripažintus dalykus: garsias ir gerbiamas vietas, jūros vaizdus; jie kūrė garsenybių portretus, įamžino taurius natiurmortus. Dar ne laikas buvo tiems nerimą keliantiems, iki tol niekad neužduotiems klausimams, kurie iškilo Foxui Talbotui ir jo amžininkams, pamėginus susigrumti su neklusniuoju savo darbo įrankiu.

Tačiau toks ardomasis arba nesąmoningas dokumentinis pradas tėra ankstyvosios fotografijos dalelė. Pavartę bet kurį vėlesnį nei 1840 m. rinkinį, matysime, jog Foxas Talbotas daugiausia fotografuodavo namie ir tik retai – gatvėje. Kitas didis eksperimentuotojas Hippolyte'as Bayard'as fotografuodavo Monmartre'o skersgatviuose ar nuošalesnėse gatvelėse, tačiau, kaip ir Foxas Talbotas, pačias įdomiausias nuotraukas padarė savo kiemo nuošalumoje. Ankstyvosiose Hippolyte'o Bayard'o nuotraukose knibždėte knibžda paplūdimio valčių, primityvių statinių, dirbtuvių, žemės ūkio padargų, sudėstytų proziškų objektų – kopėčių, krepšių, daržo įnagių. Kartais Foxas Talbotas, o ir kiti, išsiruošdavo fotografuoti į gamtą. Ypač buvo mėgstama fotografuoti medžius, ir mieliau paskirus – ne tankumynus ar miškų plotus. Medžiai masino fotografus gal ne



6 Édouard Benecke „Vienas iš Saliamono kedrų ant Libano kalno". 34-oji nuotrauka Blanquart'o Évrard'o *Menininkų ir mėgėjų nuotraukų albume* (1852).

7 Félix Teynard „Abu Simbelis. Centrinė fasado dalis". 50-asis albumo *Egiptas ir Nubija... Fotografijos atlasas* II tomo (Paryžius, 1858) lakštas. >



tiek prigimtinėmis savybėmis, kiek motyvais, kuriuos jų šakos išbraižydavo šviesios padangės ar juoduojančios žemės fone. 1851–1852 m. prancūzų inžinierius Félixas Teynard'as keliavo Nilo upe į Nubiją aprašyti senovinės architektūros. 6-ojo dešimtmečio viduryje „Goupilis ir kompanija" Paryžiuje išleido įspūdingą šio fotografo rinkinį *Egiptas ir Nubija. Vietovės ir paminklai, reikšmingi meno ir istorijos studijoms. Fotografijos atlasas* (*Égypte et Nubie. Sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire. Atlas photographié*). Teynard'as, vienas iš nuosekliausių architektūros dokumentininkų, menkai domėjosi kuo nors kitu kaip skaldyto akmens geometrija. Nuo architektūros jo žvilgsnį atitraukdavo tik pakrantės palmės, kurias jis fotografavo, kaip aiškino savo komentaruose, dėl jų taisyklingų, simetriškai išsidėsčiusių lapų. 1852 m. kitas prancūzų keliautojas Édouard'as Benecke'as nufotografavo Libano kedrą, – tai 34-oji nuotrauka Blanquart'o Évrard'o *Albume.* Kedro šakos sudaro tokį pat taisyklingą piešinį, kokiu Foxas Talbotas kadaise stebėjosi vėduoklę primenančių ąžuolų giraitėje, Carclew parke Cornwalle. Talbotas aptiko ir daugiau natūraliai susiformavusių kompozicijų – medžių šakos, atsispindinčios

vandenyje. Taigi gamtoje fotografai žvalgėsi jos pačios sukurtų derinių. Jie stengėsi parodyti, kad gamtos pasaulis yra sutvarkytas, kad jis nėra vien aklo atsitiktinumo vaisius. Pasinaudodami pačios gamtos komponavimo talentu, fotografai stengėsi paneigti tai, ką teigė jų raiškos priemonės – būtent, kad objektai nuotraukose atsiranda netikėtai.

Tas pats taisyklingumo siekimas paaiškina ir neblėstantį fotografų domėjimąsi architektūra. Pastatuose dažniausiai įkūnyti taisyklingi motyvai, simetrija, tikslingumas, jie byloja apie daugeliui būdingą polinkį komponuoti, suteikti prasmę, polinkį priešintis tam chaosui, kurio, bent jau kaip užuominų, neišvengiamai esama nuotraukose. Teynard'as siekia tikro taisyklingumo. Jo knyga, – regis, teišliko tik keletas jos egzempliorių, – tai skrupulingas dokumentas, skirtas faraonų amžiui, *la belle époque*, „dailiajai" epochai, kurią pakeitė romėniškasis dekadansas ir krikščioniškasis barbarizmas. Teynard'o Egiptas – atšiauri atsiskyrėliška vieta, alternatyvus menamas pasaulis, kurį iš esmės pasirinko ir sukūrė pats autorius. Teynard'as buvo pirmas fotografas, tokiu būdu panaudojęs fotografijos raiškos galimybes. Jis susilaukė daugybės sekėjų: menininkų, savo nuotraukų serijose bei rinkiniuose konstravusių sudėtinius menamų pasaulių vaizdus iš tų tikrovės fragmentų, kuriuos pateikdavo fotoaparatas.

Kol Teynard'as tyrinėjo Egiptą, jo amžininkai Gustave'as Le Gray, Édouard'as Denis Baldus ir Henri Le Secqas dalyvavo projekte, skirtame nykstančiam Prancūzijos architektūriniam palikimui įamžinti. 1851 m. birželį šį darbą jiems paskyrė Istorijos paminklų komitetas (*Comité des Monuments Historiques*), įpareigodamas nufotografuoti irstančių pastatų fasadus bei kai kurias parinktas detales. XIX a. 6-ajame dešimtmetyje fotografai gavo ir daugiau užsakymų, šis dešimtmetis tapo architektūros fotografijai reikšmingu laikotarpiu. 1852 m. Charles'is Nègre'as, nepriklausomas fotografas, pradėjo fotografuoti Prancūzijos Pietus – šios vietovės paminklus bei vietovaizdžius. 1853 m. pradžioje jis turėjo sukaupęs 200 negatyvų. Nors kai 1854 m. jis pabandė savo nuotraukas publikuoti, paaiškėjo, kad projektas nesėkmingas, vis dėlto jo novatoriškumo nepaneigsi. Nègre'as buvo pirmas fotografas, kurį domino regiono visuma, senoviniai bei to meto pastatai, uostai, pakrantės, peizažai, vietos pramonė. Žinoma, visų pirma jo nuotraukos – tai architektūros apžvalga, kadangi pastatai yra svarbiausi žmogaus palikti regimi pėdsakai. Tačiau tikroji Nègre'o nuotraukų tema, tegu dar tik kaip pirmieji bandymai, yra visuomenė. Netrukus ši tema fotografus įtraukė vis giliau, ir jos kulminacija tapo XX a. 3-iojo dešimtmečio Naujoji fotografija.

Kitas didis šios pirmojo tarpsnio architektūros fotografijos atstovas – Maxime'as Du Campas, kurio *Egiptas, Nubija, Palestina ir Sirija. Fotografiniai vaizdai, surinkti 1849, 1850 ir 1851 m.* (*Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*), 1852 m. buvo išleista Gide'o ir Baudry Paryžiuje. Du Campas Egiptą vaizduoja ne taip

8 Maxime du Camp „Ramzio Memnoso šventyklos peristilio rytinė dalis. Medinet-Habou (Tėbai)". 51-asis lakštas iš Du Campo albumo *Egiptas, Nubija, Palestina ir Sirija* (Paryžius, 1852; iš nuotraukų, padarytų 1849–1851 m.).



asketiškai kaip Teynard'as. Panašiai kaip Foxą Talbotą ir Bayard'ą, Du Campą vienodai traukia ir išorės objektai, ir pačios fotografijos galimybės juos pavaizduoti. Tarsi pranašaudamas Teynard'o iškilimą Du Campas siekia išsamumo, vaizduoja didingas vietoves įvairiais rakursais. Tačiau kartkartėmis rafinuotus griuvėsius įamžinančios jo nuotraukos yra itin gluminančios. Atrodo, kad labiausiai jam patikdavo dirbti pasirinkus frontalųjį rakursą (poziciją iš priekio), beveik nepaliekantį galimybės nuspėti pastato gylį; interjero detalės, tolimesnės sienos ir kolonos kai kuriose jo nuotraukose gali būti tik numanomos iš krintančių šešėlių. Jo nuotraukas tenka atidžiai tyrinėti ir tik taip pamažu nustatyti tikslius pavidalus. Fotografas atliko ir ypač kruopščias bareljefų studijas. Bareljefus jis pavaizdavo kaip tamsių šešėlių juostų, nusidriekiančių ant saulės nutviekstų sienų, schemiškus motyvus. Vidudienį Egipto saulė palikdavo ryškius pėdsakus: ženklus, kuriuos pasimėgaudama savo teptuku brūkštelėdavo gamta.

Pirmieji fotografai kartais nuotraukas komponuodavo. Viena iš sėkmingiausių ar bent geriausiai žinomų ir reprodukuojamų kompozicijų yra „Atviros durys", 6-asis lakštas knygoje *Gamtos pieštukas.* Nuotraukoje matome šluotą, apynasrį ir žibintą palei tamsią durų angą. Visi sykiu šie daiktai atrodo kaip nelaimės pranašai, atkeliavę iš liaudies pasakos. Foxas Talbotas taip komentuoja „Atviras duris":

Tai tėra viena lengvabūdiška fotografijos kūdikystės pastanga, kurią teikėsi pagirti vienas kitas šališkas bičiulis.

Nemenkas autoritetas mums yra olandų tapybos mokykla, įteisinusi kasdieniškas ir įprastas scenas kaip vaizdavimo objektą. Tapytojo žvilgsnį dažnai patraukia scenos, kuriose paprasti žmonės lyg ir neįžvelgia nieko ypatinga. Atsitiktinis saulės blykstelėjimas ar šešėlis, nusidriekęs menininkui ant tako, laiko išdžiovintas ąžuolas, apsamanojęs akmuo įkvepia jį ir sužadina iškalbingus vaizdinius.

Toks sentimentalokas savo paties kompozicijos apibūdinimas sykiu yra ir pasvarstymas apie galimybę paversti nuotrauką paveikslu. Foxas Talbotas, norėdamas nukreipti savo auditorijos dėmesį, paaiškino „Atvirų durų" sumanymą. Paprasti šios kompozicijos elementai yra reikšmingi ne tiek patys savaime, kiek dėl tų „iškalbingų vaizdinių", kuriuos jie sužadina. Išraiškingos šios nuotraukos detalės sugestijuoja prasmes, o atmintis padaro visa kita. Žibintas, šluota ir apynasris kelia tiesiogines asociacijas. Jie pažadina atmintį, tokiu būdu pačios fotografuojamos akimirkos skurdumas tampa tarsi nepastebimas. Sintezė įvyksta prieštaraujant pačioms raiškos galimybėms, kurios leidžia tiktai fiksuoti akimirkas.

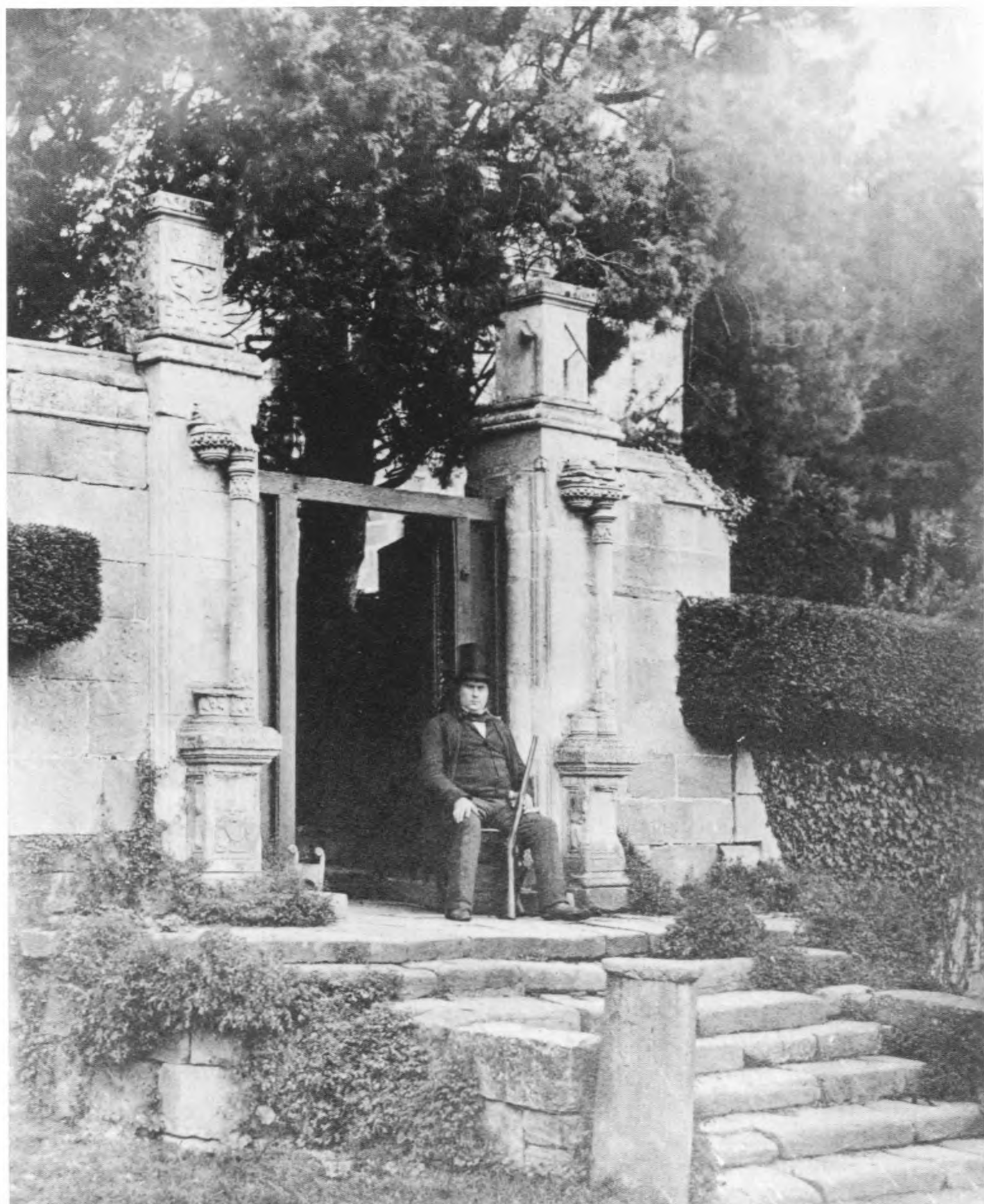
„Atviros durys" yra scena, laukianti, kada ją užpildys žmonės. Žibintas laukia tamsos, šluota – šlavėjo, durys – pasirodančiojo tarpduryje. Foxą Talbotą riboja raiškos priemonės, jis nesijaučia galintis papasakoti šią istoriją iki atomazgos. Užuot tai padaręs, jis pabrėžia, kad veiksmo dalyvių nėra, ir tenurodo,



9 WILLIAM HENRY FOX TALBOT „Atviros durys". 6-asis lakštas iš knygos *Gamtos pieštukas* (Londonas, 1844).

kaip šią tuščią sceną galėtų užpildyti vaizduotė. Tokie prasmingi ir sugestyvūs elementai fotografijoje yra kaip jungtys, nes jie ir išplečia nuotraukų prasmę, ir kartu riboja interpretaciją bei nurodo jos kryptį.

Panašias pastangas įveikti raiškos priemonių ribas matome ir XIX a. 6-ojo dešimtmečio pradžios nuotraukų albumuose, kurių autorius – Johnas Dillwynas Llewelynas, žymus fotografas ir Foxo Talboto giminaitis, kilęs iš Penllergare'o, Pietų Velso. Dillwynas Llewelynas paliko išsamią idilišką aukštesniosios klasės šeimyninio gyvenimo kroniką. Jo nuotraukose – ir smėlynų, tvenkinių, stačių pajūrio uolų vaizdai. Įžiūrime ir žmogaus veiklos pėdsakų: dažniausiai tai pinti krepšiai ir žvejų tinklai. Tokios detalės nurodo šių vietovaizdžių mastelį, tačiau sykiu jos yra iškalbingos užuominos, kaip interpretuoti šias scenas. Gamtovaizdžiai yra apibūdinami: šitaip pavaizduotas jūros krantas tampa pajūriu, ne gamtininkų, o veikiau krevečių rinkėjų karalyste. Kaip pareiškė Foxas Talbotas, fotoaparatai fiksuoja vaizdą nešališkai. Kas mums iš jų atradimų, jei nežinia, kuo vadovautis, kam teikti pirmenybę? Tam



10 PHILIP H. DELAMOTTE ir JOSEPH CUNDALL. Priešlapis iš knygos *Fotografinė ekskursija po Jorkšyro vienuolynus* (Londonas, 1856).

ir yra tokios detalės, kaip pintinės ir tinklai Dillwyno Llewelyno vaizduojamoje pakrantėje.

Tačiau 6-ajame dešimtmetyje fotografai jau išmoksta gudrybių. Jie ima remtis įvaizdžių sistema, kurios pagrindinis elementas – išraiškinga figūra, žvelgianti į architektūros paminklus ar besiilsinti tarp jų. Tokios žmonių figūros ne tik leidžia parodyti mastelį, bet drauge primena, kad vienuolynas ar miškingas slėnis visų pirma yra meditacijos, o ne smulkmeniškos analizės objektas. Nutolusios figūros, sėdinčios, skaitančios ar žvelgiančios į tolį, kelia baimingą pagarbą. Atsigręžusios į fotoaparatą, jos byloja apie artimesnį, praktinį santykį su savo aplinka. Toks vaizdavimo stereotipas nusistovėjo 1856 m. Anglijoje, jis ryškiai įkūnytas tais pačiais metais išleistoje Philipo H. Delamotte'o ir Josepho Cundallo nuotraukų knygoje *Fotografinė ekskursija po Jorkšyro vienuolynus* (*A Photographic Tour among the Abbeys of Yorkshire*). Jų „ekskursija" vyko po Fountainso vienuolyną, Boltono vienuolyną bei kitus „romantikos ir poezijos apgaubtus" griuvėsius. Pirmojoje iš dvidešimt keturių nuotraukų vaizduojamas griežtas sargas, kuris pasistatęs šratinį šautuvą, sėdi prie įėjimo į dvarą. Jis pozuoja prieš fotoaparatą, kaip ir tie dvarų darbininkai, kuriuos išvystame kitose serijos nuotraukose. Tuo tarpu išsilavinę turistai, rūsčiai atrodantys su savo aukštais katiliukais ir tamsiais apsiaustais, nugrimzta į susimąstymą, tarsi užmiršę, jog jie priešais fotoaparatą. Atrodo, jog tokia tvarka susiklostė iš pat pradžių: neskelbtose Foxo Talboto nuotraukose džentelmenai pozuotojai užsisvajoję skrajoja savo vaizduotės pasauliuose; dvaro darbininkai prieš objektyvą laikosi tiesiai, kaip ir tos figūros, kurias matome jų šeimininko medienos sandėlyje. 7-ajame dešimtmetyje tokios schemos jau paplitusios gana plačiai. Fotografai vis dažniau pasitikėdavo šiuo receptu, ir mažėjant rizikai bei netikrumui, įsiviešpatavo štampai.

Tačiau 5-ajame dešimtmetyje buvo žinomi vos keli stereotipai, kuriuos buvo galima mėgdžioti. Tad fotografai ir nesivaržė, pasikliovė savo pačių intuicija. Aiškindamas „Atviras duris" Foxas Talbotas remiasi olandų tapyba. Iš tikrųjų šios jo nuotraukos scena primena De Hoocho ar Hoogstrateno tapybos fragmentą. Tačiau ką jis pasakytų apie kitas tokia pat maniera atliktas kompozicijas? Kaip Hippolyte'as Bayard'as Prancūzijoje, jis irgi fotografavo sudėliotus daržo įnagius. Tą patį darė ir Dillwynas Llewelynas. Šias kompozicijas galima laikyti tik kaimo gyvenimo iliustracijomis. Ankstyvosios nuotraukos dažnai vaizduoja darbo, amatų scenas. Čia jose matome taisomą bulvarą, čia pastoliais apgriozdintą katedrą. XIX a. verslas, bent sprendžiant iš nuotraukų, vyko improvizuotomis aplinkybėmis, tarp suverstų skaldyto akmens luitų ir rąstų. Vis dėlto šios karklo krepšių, grėblių, šluotų ir kastuvų kompozicijos yra kur kas daugiau negu kasdienio gyvenimo iliustracijos. Iš dalies tai metaforos: jos byloja apie menininko, kartu ir apie amatininkų darbą. Foxą Talbotą ir Bayard'ą itin domina rankų darbas, tie rankų darbo veiksmai, kurių vertę šimtmečiu





11 William Henry Fox Talbot „Dailidės Lacocko dvare“. Apie 1842.

12 Hippolyte Bayard „Studija“. Bayard'o ateljė kampelis; atspaudas iš negatyvo. Apie 1846–1848.

anksčiau išreiškė Chardinas, tapydamas skerdieną, išdėliotą ant trinkų ir virtuvės stalų. Chardinas parodė, koks panašus tapytojo ir virėjo darbas, kokie artimi menas ir kasdienis gyvenimas. Foxo Talboto užuominos apie rankų darbą dar iškalbingesnės. Tačiau toks novatoriaus atkaklumas atrodo net kiek perdėtas, nes juk būtent jo naujasis būdas atrodė skirtas panaikinti paveikslų kūrimo operacijoms, tradiciškai buvusioms rankinėmis. Sakytum, labiausiai jį ir domina kaip tik ta veikla, kuriai kelia grėsmę jo paties išradimas – taip, to paties Foxo Talboto, kuris savo knygos *Gamtos pieštukas* pratarmėje pabrėžia, kad jo nuotraukos yra „sukurtos ar pavaizduotos vien optinėmis ir cheminėmis priemonėmis <...>, o įspaustos Gamtos rankos...“

Fotografija buvo paslaptis, hibridas, kurį sunku kam nors priskirti. Jos rezultatas – artefaktai, paveikslai, primenantys olandų tapybos mokyklos darbus, bet, kitaip pažvelgus, tokie paveikslai rasdavosi „natūraliai“. Šis akivaizdus paradoksas neišvengiamai tapo viena iš ankstyvosios fotografijos temų. Tuo ir paaiškinamas Foxo Talboto domėjimasis rankų darbo esmę sudarančiais primityviais veiksmais. Jo staliai ir sodininkai neabejotinai yra gamintojai, dar to seno kirpimo, senosios kartos, gyvavusios iki fotografijos automatizmo. Tuo ir paaiškinama kai kuriose nuotraukose sukuriama įnagių, žmogaus pagamintų daiktų, pastatų ir pirmykštės gamtos priešpriešа: įnagiai prie gyvatvorės, vijok-

liai, vešintys ant grubių išraiškingų kaimo ūkinių statinių. Tokia kompozicija autorius tarsi bando užginčyti gamtos ir kultūros skirtingumą.

Hippolyte'as Bayard'as, taip pat intriguojantis menininkas kaip ir Talbotas, irgi komponuodavo iš to, kas pakliūdavo jam po ranka. Bayard'o šlovė – tai „užmirštojo pionieriaus" šlovė. Jis pirmas 1839 m. liepą viešai eksponavo savo nuotraukas, deja, naudojo tiesioginio pozityvo būdą, nepaslankų, palyginti su Foxo Talboto išradimu. Prancūzijoje Hippolyte'ą Bayard'ą kaip išradėją nustelbė Daguerre'as. Tačiau 5-ajame dešimtmetyje, taikydamas Foxo Talboto būdą, Bayard'as padarė puikių nuotraukų. Jų tema ir vėl fotografija, tiesa, iš pažiūros jos atrodo drovios kaip ir Foxo Talboto improvizacijos. Bayard'as nufotografavo gausybę Monmartre'o malūnų [*il. 13*]. Tokios vaizdingos vietinės įžymybės gali patraukti kiekvieno fotografo žvilgsnį, tačiau Bayard'as pažvelgė į Monmartre'o malūnus ne vien kaip į keistus archajiškus dalykus, – jam malūnai buvo parankūs parodyti fotografijos saitus su laiku. Malūnų sparnai nenumaldomai sukasi, brėždami dangaus skliaute savo kontūrus, tapdami ištęstos akimirkos liudytojais. Sykiu jie rodo ir oro bei atmosferos sąlygas, nes tokius dalykus fotografija tuomet mokėjo perteikti tik panašiais ženklais. Žvelgdami į tris malūnus ant Monmartre'o šlaito, žinome ir kokio ten būta oro, ar bent jau be vargo galime jį nuspėti. Kitaip tariant, nuotraukas dar reikia iššifruoti.

Iš tiesų atrodo, jog daugelis Bayard'o nuotraukų sukomponuotos taip, tarsi ragintų žiūrovą jas iššifruoti. Pirmiausia jis fotografavo eklektiškas statulėlių kompozicijas tamsių drapiruočių fone. Paprastai tai buvo tik studijos butaforija ar parankios dekoracijos, žodžiu, bet kas, kas tinka sukomponuoti nuotraukai. Tačiau šios statulos, skirtingų dydžių, sustatytos skirtingame aukštyje, ryškiai apšviestos iš viršaus, kelia gana sudėtingų vaizdo problemų. Mastelis suteikia vienokią informaciją apie gylį, tačiau ką kita rodo kiti požymiai. Mažesnės, o iš to reikia suprasti, kad ir toliau esančios, figūrų grupės surikiuotos ant pjedestalų, kurie, spėjant iš Bayard'o apšvietimo sistemos, išdėstyti priešais tuos, ant kurių stovi didesnės. Per šiuos daugiaprasmius ansamblius kaip mįslingas motyvas driekiasi spurguoti draperijų apvadai.

Bayard'as komponavo iš to, kas tiesiog pakliūdavo po ranka, todėl jo nuotraukos nepanašios į jokį kitą to laikotarpio meną. Bayard'as yra tokių ryškios savivokos tapytojų, kaip kubistai, pirmtakas: jo nuotraukose, panašiai kaip Braque'o tapybos darbuose, demonstruojama ištisa vaizdavimo būdų skalė. Blyškūs objektai, apšviesti iš priekio, atsukti į fotoaparatą ir išdėstyti tamsiame fone atrodo kaip negatyvo siluetai. Apšviesti iš šono, šviesiame fone jie atrodo apvalūs. Plokšti elementai, kaip antai pjūklas vienoje iš kompozicijų, atrodo dar plokštesni statmenų paviršių fone, jie nemeta šešėlių, labai primena diagramas. Kiti objektai, pakreipti kampu į šviesą, meta šešėlius ir todėl yra matomi tarsi dviem pavidalais.



Bayard'o susidomėjimas analitiniu fotografijos kompozicijos konstravimu peržengė studijos, kurios aplinką lengva surežisuoti, ribas. Jo architektūros nuotraukose siekiama fragmentų, kuriuos gožia siluetai, ir modeliuojamų tūrių priešpriešos. Ypač įdomi viena nuotrauka, kurioje vaizduojama J. B. Clément'o aikštė. Tai retai skelbiama nuotrauka, joje – nedidelė bazilika ant kalvelės, į kurią užkopiama laiptais. Dvi šoninės sienos, neaukštas pastatas, laipteliai. Kas gali būti įprasčiau? Tačiau Bayard'as kiek pakreipia fotoaparatą, todėl vienas laiptų šonas matyti menkiau. Apie pastato matmenis galima spręsti tik iš stebėtojo padėties, – šis grožisi vaizdu, palypėjęs ant nelygaus šlaito, esančio kiek į šoną nuo laiptų. Panašiai ir bazilikos pagrindo planą galima nuspėti tik pagal iškilumą tolimesnės sienos, už kurios kažką bando įžvelgti vyriškis. Bayard'ą domina matymas kaip deduktyvus procesas. Jis dvejoja pojūčiais.

Tokios parodomosios nuotraukos itin būdingos ankstyvajai fotografijai. Tačiau ši stilistika liko neišplėtota. Atrodė, jog fotografai praregėjo ir, tegul neilgam, juos tiesiog sukrėtė pats matymo faktas. Ypač Bayard'as su Foxu Talbotu neleidžia mums abejoti, kad mes matome ir kad matymas yra aktyvus procesas, kurio metu mes tikriname, lyginame, skaičiuojame. Šie fotografai stačiai džiūgauja, gėrėdamiesi išoriškumu. Kitaip daugelio Foxo Talboto darbų paaiškinti neįmanoma. Jo puikioji nuotrauka „Šieno kaugė“ (10-asis lakštas knygoje *Gamtos*

< 13 HIPPOLYTE BAYARD „Rue Tholoze iškasa“. 1842; su trimis Monmartre'o malūnais. Iš negatyvo, priklausančio Prancūzijos fotografijos draugijos rinkiniui.



14 HIPPOLYTE BAYARD „J. B. Clément'o aikštė“. Nedatuota, apie 1845.

pieštukas) yra tikra odė buvimui, kurio motyvą drąsiai brėžia saulės metami šešėliai, slystantys dailiai nulygintu pompastiškos kaugės „frontonu“.

Kiti to laikotarpio menininkai ne mažiau gilinosi į buvimo, matymo akto temas. Didžiojoje Britanijoje tapytojai prerafaelitai siekė ne vien sukurti objekto „žavesį, kurį teikia užbaigtas jo vaizdas, bet visų pirma – nuodugniai išstudijuoti Gamtos komponavimo principus“, – kaip sakė Holmanas Huntas apie savo tapybos darbą „Rienzi“* (1849). Tais pačiais metais J.E. Millais portrete „Izabelė“ pavaizdavo Renesanso Florenciją kaip įvairiaspalvį rojų, kur pasisotina visos pajautos. Jo vaizduojamieji, teigiami ir neigiami, – gyvos būtybės, jie liečia, mato, ragauja. Regėjimas yra jo paveikslo „Akla mergaitė“ (1856) tema. Prancūzijoje tapytojas realistas Gustave'as Courbet dar atkakliau gilinasi į grynąją būtį, tapydamas portretus – stebinčių, laukiančių, susikaupusių, besiklausančių, besiilsinčių ir miegančių. Tačiau fotografai, šių tapytojų amžininkai, dar nebuvo aprėpę tokios plačios skalės. Jiems rūpėjo perteikti išorę, regimus objektus, regėjimo aktą, jį lemiančias aplinkybes – laiką ir šviesą.

*Cola di Rienzi (1313–1354) – italų oratorius, vadas. (Vert. past.)

ANTRAS SKYRIUS

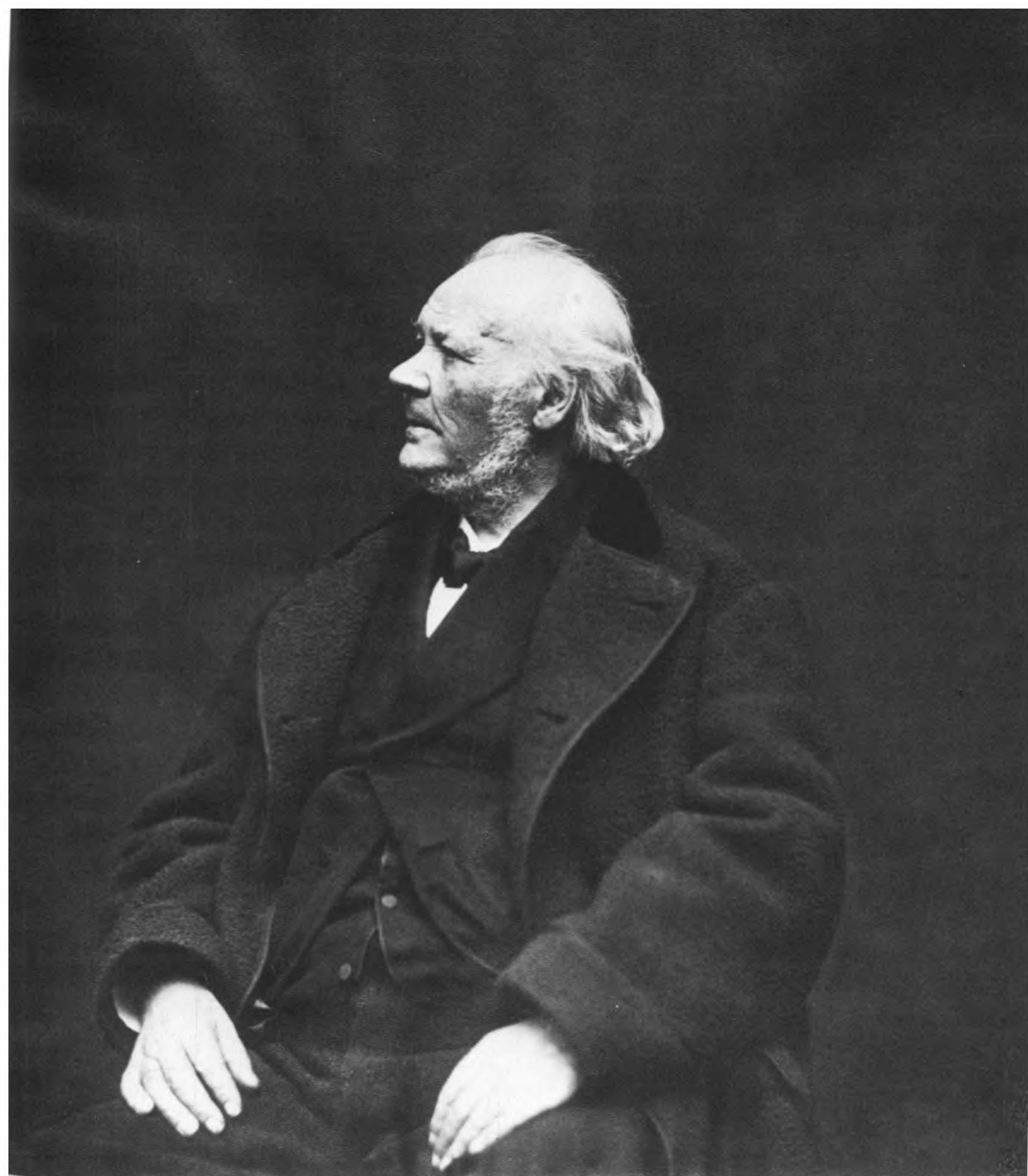
Momentiniai paveikslai

Momentiškumo problemos ir pranašumai: dailė, portretas ir vietovaizdis

Fotografija – akimirksnių kūdikis, tačiau pačioje pradžioje tie akimirksniai buvo ilgoki, veikiau minutės, o ne sekundės. Nuo XIX a. 5-ojo dešimtmečio pradžios ir iki 6-ojo vidurio fotografinę akimirką taip pavadinti galėjai tik sąlygiškai. Šešėliai, krintantys nuo daiktų, rodė saulės padėtį, laikrodžių ciferblatai ir nutolę Foxo Talboto saulės laikrodžiai liudijo laiką. Trumpalaikiškesnių gamtos reiškinių – sūkuriuojančio dūmo, ribuliuojančio vandens, vėjo pūstelėtų debesų – įamžinti nepavykdavo. Todėl tokios vietos kaip Teynard'o Egiptas atrodė išgrynintos. Fotografijos nejautrumas ir visa supaprastinti linkęs Teynard'o skonis sukūrė pasaulį, nuo kurio nubrauktos atsitiktinės smulkmenos. Šia prasme jo ir Du Campo nuotraukos nenatūralios: jos atveria vien akmens ir smėlio begalybę ir tik labai šykščiai užsimena apie aplinką. Bent jau Teynard'ui, senosios architektūros grynumo gerbėjui, tokia fotografijos raiškos priemonių jautrumo stoka turėjo atrodyti veikiau privalumas nei trūkumas.

Buvo ir daugiau fotografų, kurie tik laimėjo iš tokio ankstyvosios fotografijos gebėjimo atsirinkti, – tarkim, škotų portretistai Davidas Octavius Hillas ir Robertas Adamsonas. Hillas buvo peizažų meistras ir knygų dailininkas, Adamsonas – jaunas fotografas, išmokęs šio amato dirbdamas su broliu, Šv. Andriaus universiteto chemijos dėstytoju ir sero Davido Brewsterio, to paties universiteto rektoriaus, bičiuliu. Brewsteris, žymus mokslininkas, artimai bičiuliavosi su Foxu Talbotu. Trumpa, bet vaisinga Hillo ir Adamsono draugystė užsimezgė 1843 m. Dingstimi tam pasitarnavo triukšmingas Škotijos Bažnyčios visuotinis susirinkimas, kurio metu 155 iš 907 dalyvavusių pastorių nutraukė ryšius su oficialiąja bažnyčia. Prieš išsisklaidant maištautojams po savo parapijas, Hillas nusprendė nutapyti kolektyvinį atskilėlių portretą, o Brewsteris pasisiūlė padaryti jų portretus kalotipijos būdu. Terminą „kalotipija" buvo neseniai nukalęs Foxas Talbotas iš graikų kalbos žodžio *kalos*, reiškiančio „gražus". Edinburge kalotipijos meistras buvo Robertas Adamsonas. Vėliau jų bendravimas perėjo į profesionalų bičiulystę. Adamsonas fotografuodavo, o Hillas atlikdavo meninį nuotraukų apipavidalinimą. Jie dirbo kartu ketverius su puse metų, kol į 1847 m. pabaigą Adamsonas sunegalavo. Jų bendro kūrybinio palikimo yra išlikę 1400 popierinių negatyvų, nors veikiausiai padarė jie kur kas daugiau. Po partnerio mirties 1848 m. sausį Hillas fotografavo labai nedaug.

Hillo ir Adamsono gerbėjai dažniausiai sieja juos su Rembrandtu, ir ne be pagrindo. Ryškių kontrastų portretinės nuotraukos iš tiesų primena Rembrandto



15 ÉTIENNE CARJAT „Honoré Daumier“. Publikuota Goupilio *Šiuolaikinėje galerijoje* (*Galerie Contemporaine*, apie 1860). Daumier – karikatūristas, nuo 1860 m. atsidėjęs vien tapybai.



portretus, netgi alsuoja jo dvasia. Pozuotojai – dvasininkai, gydytojai, inžinieriai, mokslininkai bei menininkai – buvo žymūs, dažniausiai nusipelnę žmonės; tai akivaizdu, net nepaskaičius užrašų po nuotraukomis. Atskilėliai dvasininkai, dar spinduliuojantys herojiško poelgio magiją, nuotraukose iškyla kaip grėsmingos asmenybės, atkaklūs, gudrūs, mokyti. Panašiai atrodo ir profesoriai, ir gydytojai. Hillo draugai menininkai – jei jau užsiminėme apie juos – pozuoja dar įspūdingiau: vienas kitas susimąstęs, bet dauguma laikosi tarsi vadai kovos lauke. Tačiau įžymybių sąrašą bendrina – kartu išskiria ir pačias nuotraukas – asmenybių reikšmingumas. XIX a. 5-ojo dešimtmečio įžymybės puikiai tinka tiems herojiniams vaidmenims, kuriuos jiems buvo numatęs jų meno vadovas Hillas. Hillui padeda pati fotografijos raiška, išlydanti materialias detales, suteikianti dramatizmo šviesos ir tamsos priešpriešai. Jo vaizduojami žmonės – ryškių kontūrų šviesos būtybės jas gaubiančios tamsos fone. Vėlesniame fotografijos etape į portretų kūrimą imta žiūrėti veikiau kaip į surduto sagų ir audinių vaizdavimą, tinkamą išorės parodymą. Hillas ir Adamsonas, pasitelkę šviesos ir tamsos kontrastą, surado būdą vidiniam asmens turiniui išreikšti.

Pats Hillas savo darbą vertino gana kukliai. 1848 m. sausio 17 d. laiške jis rašė: „Prastai apdorotas ir nelygus viso popieriaus paviršius yra ta pagrindinė priežastis, dėl kurios perteikiant detales kalotipija nusileidžia dagerotipijai, <...> o kaip tik tai ir yra tikrasis jos gyvenimas. Kalotipijos atrodo it netobulas žmogaus kūrinys <...> ir kaip beveik nė kiek nesumenkintas Dievo darbas". Jei būtų išgautas didesnis ryškumas, nuotraukos galėjo būti visai kitokios, kur kas menkesnės kokybės, – tokios ėmė smarkiai populiarėti XIX a. 7-ajame dešimtmetyje. Tačiau kadangi buvo taip, o ne kitaip, tai Hillas ir Adamsonas, sėkmingai įveikę raiškos priemones ir pačią medžiagą, sukūrė ištisą galeriją portretų, įamžino ryžtingus individus, pavyzdingus piliečius, tapusius nepriklausomybės ir tvirto charakterio etalonais ateities kartoms. Ir XX a. 4-ajame dešimtmetyje Hillo bei Adamsono portretai turėjo ne mažesnę vertę nei praėjusio amžiaus 5-ajame dešimtmetyje. Jie yra patikimiausias fotografijos priešnuodis prieš vartotojišką orientaciją.

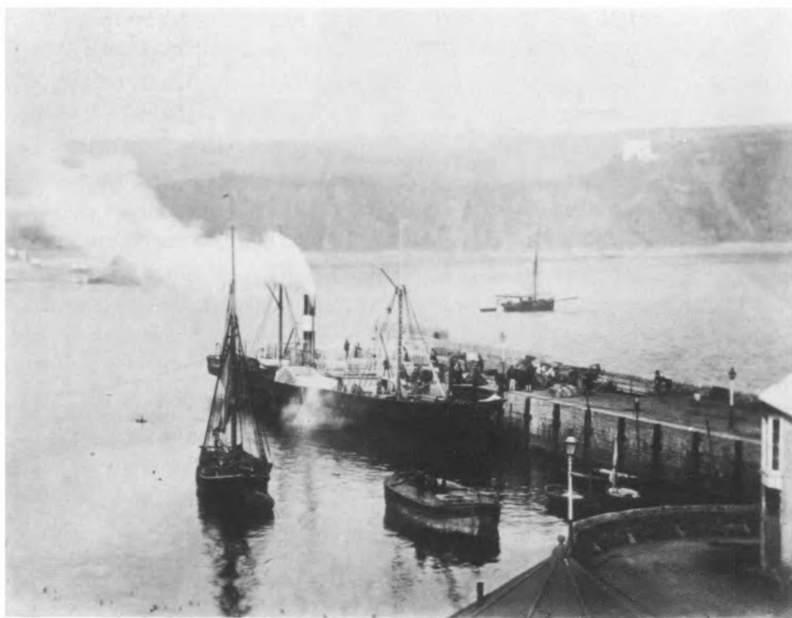
Adamsonui mirus, Hillas ėmėsi tapybos. Fotografija rutuliojosi toliau. Fotografams parūpo, kaip patobulinti techniką, kad būtų užfiksuota akimirka su visomis detalėmis. Ankstyvoji technologija buvo labai nejautri. 1839 m. dagerotipo ekspozicijos trukdavo nuo penkiolikos iki trisdešimties minučių. Foxas Talbotas 1852 m. gegužės 21 d. laiške rašė: „Lordas Broughamas sykį tikino, jog jis, saulei plieskiant, pusvalandį pozavo dagerotipiniam portretui – dar niekada gyvenime nebuvo tiek prisikankinęs".

Greitai dagerotipo ekspozicija sutrumpėjo iki 10–60 sek.; palyginti su vienos–dviejų minučių ekspozicija, reikalinga popieriniams negatyvams, tai buvo iš tiesų reikšmingas žingsnis. 6-ojo dešimtmečio pradžioje ekspozicijos laikas

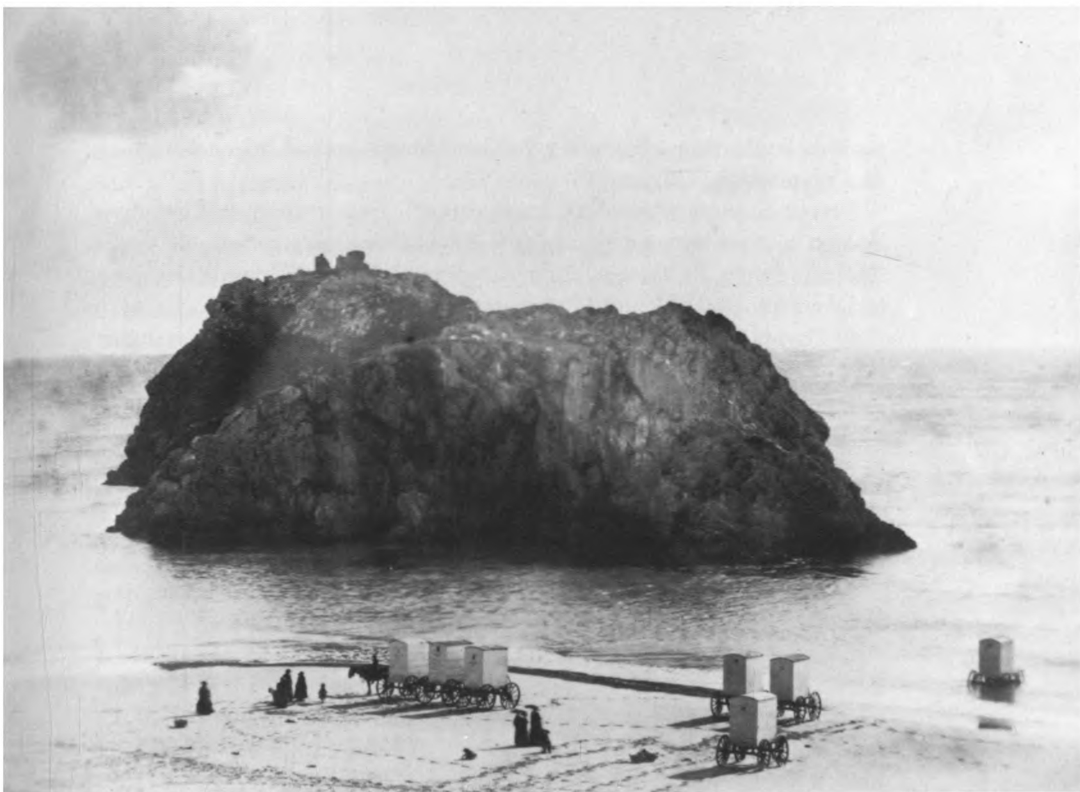
16 DAVID OCTAVIUS HILL, ROBERT ADAMSON „John Stevens, Karališkoji Škotijos akademija", su savo skulptūra *Paskutinis romėnas.* Vienas iš penkiasdešimt dviejų „kalotipinių eskizinių portretų, kuriuos sukomponavo D. O. Hillas, o atliko R. Adamsonas"; eksponuotas Karališkojoje Škotijos akademijoje 1845 m.

buvo matuojamas tik sekundėmis. 1852 m. gegužės 31 dieną Foxas Talbotas rašė Dillwynui Llewelynui: „Meldžiu priimti kartu siunčiamą pavyzdį, kurį anądien Hennemanas, o gal jo padėjėjas, padarė per tris sekundes. Kartais jam pavyksta ir per vieną sekundę". Visa tai dabar buvo galima pasiekti, naudojantis 1851 m. Fredericko Scotto Archerio šlapio kolodijaus būdu (eksponuojama, kai kolodinė emulsija, įmirkyta sidabro nitrato tirpale, dar neišdžiūvusi). Negatyvai dabar būdavo gaunami nitroceliuliozės tirpalą tirpinant eteryje ir užliejant ant stiklo plokštelių. Momentinės fotografijos amžius buvo jau čia pat.

Momentinės nuotraukos stačiai stebuklingai pagaudavo akimirksnį trunkančią išraišką ir trumpalaikius šviesos efektus. Dabar jau buvo galima – nors vis dar ne taip paprastai – užfiksuoti atsitiktines detales, ir fotografus sudomino naujos fotografijos raiškos galimybės. 1854 m. vasarą Dillwynas Llewelynas pareiškė, jog jis pasiryžęs atakuoti „nerimstančias bangas". Jam pavyko, ir 1855 m. Pasaulinėje parodoje Paryžiuje fotografas buvo apdovanotas sidabro medaliu už keturių nuotraukų ciklą, pavadintą „Judėjimas". Tas pačias nuotraukas 1854 m. jis buvo eksponavęs Londone. Štai kaip jas įvertino parodos apžvalgininkas:



17 JOHN DILLWYN LLEWELYN „Garlaivis „Junona" leidžia garą Tenby prieplaukoje"



18 JOHN DILLWYN LLEWELYN „Debesys virš Tenby Šv. Kotrynos bažnyčios“, apie 1853. Vienas iš keturių atvaizdų, bendru pavadinimu „Judėjimas“ pateiktų Pasaulinėje parodoje Paryžiuje 1855 m. Nuotraukų grupė, į kurią įėjo ir gretimo puslapio nuotrauka, apdovanota sidabro medaliu.

Ponas Llewelynas, pavyzdžiui, atsiuntė keturias momentines nuotraukas, kurių vienoje nufotografuotas pajūris su keliaujančiais per jį vežimais ir žmonėmis. Bangos, pagautos su puta, sustingo nuotraukoje risdamosi; vos pastebimas kai kurių vaikštinėjančių figūrų neryžtingumas liudija, jog nespėję ir krustelėti, žmonės tapo įamžinti nuotraukoje. Vienoje nuotraukoje matome jūrą, kuri putomis tykšta į uolą, susiliedama su praskriejančiais debesimis. Kitoje regime garlaivį prieplaukoje, čia pagauta akimirka, kai kyla dūmai ir garas.

Įspūdingi dūmų ir lūžtančių bangų vaizdai išlieka ilgam. Net ir pasikeitus kelioms momentinės fotografijos kūrėjų kartoms, jie vis dar atrodo neįprastai, pirmiausia dėl to, kad juose žmogui teskirta tokia nežymi vieta. Dillwynas Llewelynas, sutelkęs dėmesį į debesis ir plūkuriuojantį garą, visiškai sumenkina žmogaus vaidmenį. Tolimos figūros susilieja su aplinka. Vaizdai nuotraukose – beribės erdvės, jūra ir dangus – nedviprasmiškomis fatalistinėmis užuominomis baugina žiūrovą nė kiek ne mažiau negu abejinga 5-ojo dešimtmečio pradžios dokumentika. Momentiškumas toliau masina fotografus, tačiau dabar jie

jau linksta valdyti įspūdžių srautą, vaizduoti žmogų gamtoje kaip stebėtoją, ne tik kaip praeinančią figūrą.

Fotografai įvertino momentiškumą, bet toli gražu ne tam, kad parodytų Žmogų kaip skruzdėlės dydžio būtybę, nereikšmingą tarp genamų debesų ir lūžtančių bangų. Jie vijosi akimirką visų pirma todėl, kad ji buvo pasiekiama, kad ji yra fotografijos lemtis. To laikotarpio iliustracija taip pat suko šia kryptimi. Davido Robertso Rytų vaizdai, kurių litografiniai atspaudai pagaminti ir publikuoti 1842–1855 m., buvo netikslūs, palyginti su Teynard'o ar Du Campo padarytomis tų pačių vietų nuotraukomis. Tačiau kai kuo atspaudai buvo neprilygstamai pranašesni. Robertso Egiptas – tolimų horizontų ir atvirų erdvių šalis. Ten savita atmosfera, ypatingas oras – dažniausiai giedra, šviesa ryški, trykštanti iš elegantiškai debesuotos padangės. Šia prasme dailininko litografijos yra įtaigios ir kartu teikia informacijos. Atmosfera sušvelnina detales.

Nors 6-ojo dešimtmečio pradžioje viena po kitos radosi technikos naujovės, fotografija tik labai palengva išmoko reaguoti į trumpalaikius šviesos ir judėjimo pokyčius. Sustabdyti tiesioginius įspūdžius nebuvo lengva užduotis, todėl fotografams tekdavo improvizuoti, kad išgautų litografijoms būdingą natūralumo efektą. Francis Frithas, anglų vietovaizdžio fotografijos atstovas, parodė, ką galima nuveikti šioje srityje. 1856–1859 m. jis keletą kartų buvo nukeliavęs į Rytus ir ten nufotografavo vietas, anksčiau patraukusias Teynard'o bei Du Campo žvilgsnį. Fritho darbus sunku surūšiuoti. Nuotraukos įvairių matmenų: 41 × 51cm, 20 × 25 cm, o dviejų objektyvų fotoaparatu padaryta ir mažesnių stereoskopinių nuotraukų. Jo darbus publikavo keli leidėjai, paskui ir jis pats. Jamesas S.Virtue išleido pirmąją jo šešiasdešimties originalių nuotraukų knygą, pavadintą *Nufotografuotas ir aprašytas Egiptas ir Palestina* (*Egypt and Palestine Photographed and Described*). Šią knygą sudarė 1857 m. nuotraukos. Virtue taip pat išleido Fritho knygą *Egiptas, Sinajus ir Jeruzalė* (*Egypt, Sinai and Jerusalem*), kurią sudarė 20 didelių nuotraukų, datuotų daugiausia 1858 m. Kiek vėliau Williamas Mackenzie išleido išvaizdžią keturių tomų Fritho kelionių apžvalgą *Sinajus ir Palestina; Egiptas, Sinajus ir Palestina; Aukštutinis Egiptas ir Etiopija; Žemutinis Egiptas ir Tėbai* (*Sinai and Palestine; Egypt, Sinai and Palestine; Upper Egypt and Ethiopia; Lower Egypt and Thebes*). Frithas buvo apsukrus žmogus: 1862 m. „Smith, Elder and Co." išleido jo knygą *Egiptas, Nubija ir Etiopija* (*Egypt, Nubia and Ethiopia*), iliustruotą šimtu stereoskopinių nuotraukų.

Iš pirmo žvilgsnio Frithą palaikytume fotografu, tęsiančiu Teynard'o bei Du Campo tradicijas. Ir tikrai – Fritho nuotraukos nenusileidžia minėtų fotografų darbams. Vis dėlto Frithas buvo veikiau keliautojas ir pasakotojas nei mokslininkas. Pirmiausia jo tikslas buvo papasakoti žiūrovams, ką reiškia at-

sidurti tose tolimose ir egzotiškose vietose. Paminklai, kuriuos apraudojo Teynard'as dėl jų grožio, tuo pačiu grožiu vilioja ir Frithą. Jis mėgo fotografuoti bestogę šventyklą, vadinamąją „Faraono lovą“, pastatytą ant upės kranto Filos saloje. Teynard'as manė, jog tai vėlyvas, todėl dekadentiškas statinys, ir vieta jam parinkta *excessivement pittoresque* (neapsakomai vaizdinga). O štai kokį šventyklos aprašymą kartu su nuotrauka pateikia Frithas savo pirmoje knygoje:

Pati gražiausia vieta Egipte yra Filos sala; o nuostabiausia toje saloje šventykla, absurdiškai vadinama „Faraono lova“. Aš net pats mažumėlę patenkintas savo nuotraukos kokybe – lengvi persišviečiantys šešėliai, švelnūs pustoniai – o įnoringoji publika! Taip, tiesa, kad šventykla aukštesnė už Babelio bokštą, ji ne tik šauna į dangų, nuotraukoje užsigrobia beveik visą padangę – o padangė juk yra svarbiausias peizažo vaizdingumą lemiantis elementas. Tačiau ką aš galėjau padaryti? Juk privalėjau parodyti tą vandens lopinėlį ir tą Nilo valtį (už šio štai kablio pritvirtina dahabijas – burines valteles), o kranto aukščio suklastoti, – kaip, matau, padarė daugelis menininkų, – vien tam, kad jis atitiktų mano nuotraukos proporcijas, aš irgi negalėjau.

Taigi Fritho tema yra ne tiek objektyviai vertinama architektūra, kiek jis pats, keliaujantis užsienyje, – paprastas anglas, kurio akį glosto gražūs vaizdai, kuris vargsta grumdamasis su kelionės sunkumais, su neapčiuopiamo smulkumo dvokiančiomis dulkelėmis, su purvo ir šlamšto krūvomis, su Brandy-Sheikhu, įkyriu kelionių po Nilo krioklius vedliu.

Fritho nuotraukos atitinka jo komentarus. Filą, Karnaką ir piramides [*il. 19*] jis rodo žiūrovui kaip vietas, kurias pats išvydo tik šio trumpo vizito metu, o ne kaip amžinybės paminklus. Sargybiniai, vedliai ir europiečiai keliautojai ilsisi palei išvartytas statulas ar tyso smėlyje. Jo Egiptas – veikiau apgyventų erdvių šalis, ne plokštumų begalybė. Ponia Poole, pristačiusi knygą *Egiptas, Sinajus ir Jeruzalė*, ypač išgyrė du peizažus (Serbalio kalno ir vadinamojo Horebo kalno atvaizdus): „Įtikinamai užfiksuotos formos, pavykęs atstumo perteikimas abiejose nuotraukose iškart prikausto akį, šiaip jau gerokai pripratusią prie tapytų peizažų, dažniausiai kalnus vaizduojančių plokščiai ir šabloniškai, eskiziškai, taip pat prie nuotraukų, kuriose aiškiai trūksta aukščio perspektyvos“. Fritho nuotraukose kadras tampa slenksčiu, nuo kurio atsiveria begalinės erdvės. Galima įsivaizduoti takus, vingiuojančius tolyn į akmeningų peizažų gelmę per akmenų luitus ir griuvėsius. Iš dalies tokią Fritho fotografavimo 6-ojo dešimtmečio pabaigoje manierą paaiškina pačios fotografijos raiškos priemonių galimybės – kolodijaus būdas ir glotnaus, skaidraus paviršiaus albumino atspaudai, – to meto naujovė, kuri leido pasiekti kur kas didesnį tikslumą. Fritho darbuose nauji ir prasminiai akcentai. Pirmiausia jis nori perteikti vietos pojūtį, parodyti, ką reiškia atsidurti ten, tuose keliuose, tarp tų uolų.

Fritho pėdomis sekė ir kiti, turėję panašių ketinimų. 1862 m. anglų vietovaizdžio fotografijos atstovas Francis Bedfordas keliavo po Artimuosius Rytus

kartu su Velso princu. Po šios kelionės 172 nuotraukas jis paskelbė dviejų tomų knygoje *Egipto, Šventosios Žemės ir Sirijos nuotraukos* (*Photographic Pictures of Egypt, the Holy Land and Syria*). Bedfordo Rytai dar ryškiau nei Fritho paženklinti momentiškumo. Frithas sunumeravo savo negatyvus ir užrašė metus, Bedfordas priduria konkretesnių detalių – dieną ir mėnesį. Užuominos apie orą ir atmosferą Bedfordo darbuose tik šmėkšteli, tačiau visa kita liudija laikinumą, praeinamumą: smulkių detalių pripildyti priekiniai planai tarsi pritraukia arčiau vaizduojamas egzotiškas vietas, o atsitiktinės žmonių figūros, dažnai sukomponuotos taip, tarsi kalbėtųsi tarpusavyje, įkūnija kasdienio gyvenimo smulkmenas. Bedfordo metodas – sukonkretinti visa, kas tolima ir egzotiška. Jis įterpia įprastas ir pažįstamas detales, kurios suteikia jaukumo.

Apie 1860 m. fotografai įgijo naują ir patikimą prietaisą vaizdui perteikti – stereoskopą. 1849 m. seras Davidas Brewsteris atliko stereoskopinių nuotrau-



19 FRANCIS FRITH „Gizos piramidės iš pietvakarių pusės". Viena iš dvidešimties nuotraukų, sudariusių rinkinį *Egiptas, Sinajus ir Jeruzalė,* su ponios Poole bei Reginaldo Lane'o Poole'o aprašais (Londonas, 1860; iš 1858 m. nuotraukų).



20 Francis Bedford „Giza. 1862 m. kovo 5 d." Publikuota knygoje *Egipto, Šventosios Žemės ir Sirijos nuotraukos, <...> padarytos kelionėje po Rytus, kurioje, vykdydamas įsakymą, p. Bedfordas lydėjo Jo Karališkąją Didenybę Velso Princą* (Londonas, 1863).

kų eksperimentus. Jo knyga šia tema buvo išleista 1856 m. Jau iki tol stereoskopinio fotografavimo būdas buvo įtvirtintas, o netrukus pasidarė ir itin madingas. Išpopuliarėjusį Europoje būdą ėmė naudoti ir Amerikoje, kur jis išliko madingas iki amžiaus pabaigos. Sudvejinto vaizdo stereoskopiniai paveikslėliai buvo stvarstomi kaip „stebuklai". Štai pagaliau paprasta, nepagražinta trimatė tiesa! Netiesioginė kelionė dabar tapo pasiekiama kiekvienam, kas už dolerį ar porą įstengė nusipirkti stereoskopinį projektorių ir apie tuziną stereopaveikslių už pusantro–šešis dolerius (tai 1860 m. kainos). Londono stereoskopijos kompanija ir „Langenheim Brothers" Amerikoje į savo sąrašus per trumpą laiką įtraukė tūkstančius atvaizdų.

Stereoskopinė fotografija buvo gana reikšminga. Visų pirma, ji įrodė, jog tam, kad nuotrauka atrodytų įdomi ir ją pirktų, pakanka iliuzijos. Šis būdas išvadavo fotografus iš varginančių sintezės ieškojimų: pati sudvejinto vaizdo (stereofotografinė) erdvė pakankamai sudėtinga, ir jau tai buvo atlygis už pastangas. Tad stereofotografija, kartu su įmantrybėmis, kurias leido kolodijus

bei albuminas, daugiausia ir nulėmė naujos fotografijos estetikos susiformavimą. Du Campas 6-ojo dešimtmečio pradžioje kūrė kompozicijas iš plokščių, pleišto pavidalo elementų tuščiose erdvėse. Frithui vėlesniuoju jo kūrybos laikotarpiu, ypač Egipte, mažai terūpėjo tokios plokštumų kompozicijos. Išrankus jo skonis ieškojo temų tiksliose erdvinėse konstrukcijose, tokiose kaip trys sugriuvusios krikščionių bažnyčios kolonos Saye saloje, Etiopijoje. Jis nufotografavo kolonas kaip elegantiškas rodykles, palengva nukreipiančias žvilgsnį į dykvietės gelmę.

Stereofotografija reikšminga buvo ir dėl to, kad skatino profesionalus pasitraukti į elitinio meno sferą. Stereofotografinėms nuotraukoms atsivėrė milžiniška ir nelabai išranki rinka. 6-ojo dešimtmečio britų fotografinėje spaudoje būdavo užsimenama apie „stereoskopinį šlamštą" ir „sugadintą meninį skonį". Penktosios metinės fotografijos parodos, vykusios 1858 m. gegužę Londone, anoniminis apžvalgininkas apgailestavo dėl fotografijos nuosmukio: „Išvydęs, kaip šis kilnus įrankis nusmuko iki tokio parsidavėliško lygio, apie kurį byloja visos tos „Vestuvės", „Krikštynos", „Krinolinai" ir „Šmėklos", pasibjaurės kiekvienas subtilaus skonio žiūrovas. Apgailestaujame matydami, jog pastaruoju metu kai kurie fotografai paskleidė tokių darbų, kurie, švelniai tariant, kelia abejonių". Tačiau kritikos drausminimai potvynio nesustabdė, ir 7-asis dešimtmetis tapo didžiuoju „stereoskopinio šlamšto" laikotarpiu. Anglijoje garsiausias šios srities atstovas buvo Michaelas Burras iš Birmingemo, pristatydavęs užregistruoti į raštinę vieną nuotrauką po kitos tokiais pavadinimais: „Viengungio rūpesčiai", „Mano pusbrolis iš kaimo". Tuo pat metu Julia Margaret Cameron, anglų fotografė, artimai bendravusi su menininkais ir rašytojais, kaip antai, G. F. Wattsu, Dante Gabrieliu Rossetti ir lordu Tennysonu, taip pat registruodavo savo nuotraukas, kartais tą pačią dieną kaip ir linksmuolis Burras.

Juliai Margaret Cameron menkai terūpėjo būties laikinumo ar įspūdžių perteikimo problemos, dar mažiau ją domino visuotiniai sentimentai bei anekdotinės situacijos. 1886 m. kritikai ją apibūdino kaip „ponią mėgėją" (Cameron mirė 1879 m.):

> Ji tikėjosi fotografijos srityje padaryti revoliuciją ir užsidirbti pinigų. Pirmąjį tikslą pasiekė – jei būti aptarinėjamam kiekviename fotografų sambūryje metus ar kiek ilgiau būtent ir reiškia revoliuciją; tačiau antrojo jai taip ir nepavyko pasiekti. Cameron, matyt, norėjo, kad žmonės laikytų ją menininke, o ne eiline fotografe. Iš tikrųjų ji tapo fotografijos Whistleriu*.

Julios Margaret Cameron metodą ne itin palankiai 1865 m. aprašė kritikas A. H. Wallas leidinyje *Photographic News* (*Fotografijos naujienos*). Jo manymu, Cameron keistai suvokia meninę fotografiją, jos nuotraukos gali būti „apibū-

* Jamesas (Abbotas) McNeillas Whistleris (1834–1903) – amerikiečių tapytojas ir graveris, gyvenęs Londone. (Vert. past.)

21 JULIA MARGARET CAMERON „Moters galva, portretas" (Ponia Duckworth), apie 1867. Pirmą kartą išspausdintas kompanijos „Autotype", pasirašytas autorės.



dintos kaip vaizduojančios tamsesnės ar šviesesnės drobulės gabalą, užmestą ant šiuolaikinių žmogaus drabužių arba tiesiog jam ant galvos, mėginant jį kiek įmanoma labiau paslėpti, vienur apkamšant, kitur pridengiant; be to, figūra, regis, nufotografuota nefokusavus objektyvo". Ir A. H. Wallą, ir daugelį kitų fotografijos pasaulio žmonių Cameron nuotraukos gerokai trikdė – prikaišiota, kad jos nerealios, nusižengta natūralumui.

Kas iš tikrųjų rūpėjo Juliai Margaret Cameron? Štai ištrauka iš vieno fotografės laiško, rašyto 1875 m. kelionės į Ceiloną metu:

> Man nereikėtų jums net ir pasakoti, kad 380-ies asmenų tirštėlyne sėdi mano vyras – didingai, kaip dangiškojo pasaulio būtybė, jo balti plaukai spindi it jūros puta, baltomis rankomis iš abiejų šonų jis prilaiko savo aukso grandinę... O koks gėris, kai siela veržiasi į priekį! Kaip užgyja visi menki susigraužimai, visi menki gyvenimo įgėlimai, kai jauti didžiojo gyvenimo pulsą, kai visi žmonės tau atrodo broliai, kai tavo „aš" susilieja su galingos visumos mintimis.

Tokia dvasinė nuostata ženklina visas jos nuotraukas. Neryškus kontūras padeda užglaistyti smulkių gyvenimo sielvartų pėdsakus, jos lyriniai subjektai, dailios išvaizdos iškilūs amžininkai, rikiuojasi į tikrą kilnių asmenybių panteoną.

Ji gyveno pasaulyje, persmelktame materializmo, ir ryžosi suabejoti jo vertingumu, bent puse lūpų užsiminti, jog už proziškojo pasaulio egzistuoja kitos erdvės. Amžininkus ji vaizduoja kaip šventas ir melancholiškas būtybes, ištikimas savo vizijoms. Panašiai kaip anksčiau Hillas ir Adamsonas, Cameron surado formą vidiniam turiniui išreikšti. Jos darbai taip pat primena Rembrandtą; dauguma figūrų dramatiškai išnyra iš tamsos, drabužiai ir fonas menkai tematyti. Jos lyriniai subjektai nutolę nuo žemiškos tikrovės, pakylėti virš fizinio savo gyvenimo aplinkybių ir perkelti į fotografės įsivaizduojamą dvasinę tikrovę, legendos vietą, primenančią jos bičiulio ir kaimyno lordo Tennysono sukurtą herojišką karaliaus Artūro pasaulį.

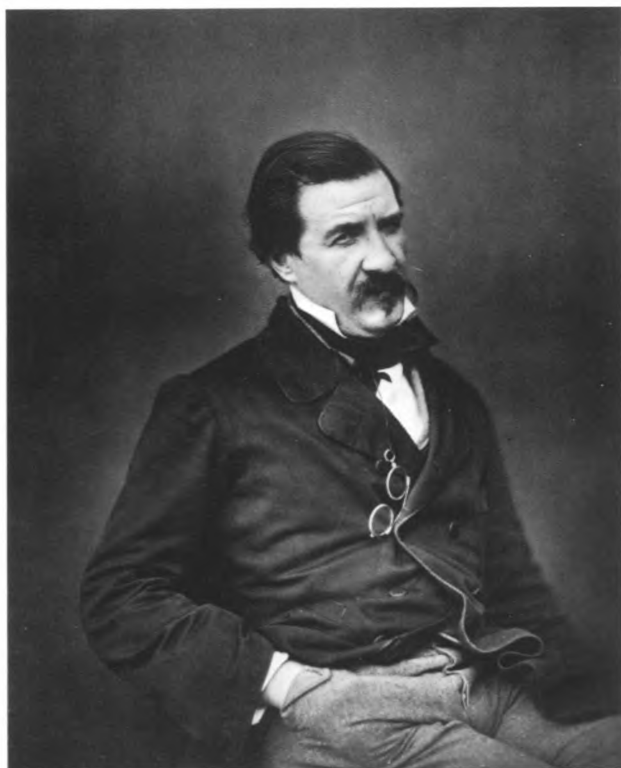
Nors amžininkų deramai neįvertinta, fotografijos istorijoje Cameron kūryba dažnai minima ir laikoma vienu iš didesnių laimėjimų. Pavyzdžiui, savo pirmtake ją vadino 10-ojo dešimtmečio meninės fotografijos kūrėjai, – kadangi ji taikė neryškų kontūrą ir akcentavo daiktų esmę, o ne vergiškai stengėsi perteikti objektų išorę. Dr. Peteris Emersonas, įtakingas, pusiausviru charakteriu nepasižymintis meninės fotografijos pradininkas, XIX a. 9-ojo dešimtmečio viduryje pripažino, jog vienintelis dėmesio vertas fotografijos dalykas iki jo darbų – tai Cameron nuotraukos. Dar reikėtų pakomentuoti palyginimą su Rembrandtu. Ponios Cameron metodas yra iš esmės transformacinis: jos vaizduojami asmenys yra perkeliami, kažin kur nuplukdomi galingos vaizduotės. Rembrandto vaizduojami žmonės, egzotiškai padabinti brangakmeniais, brokatais, dailiomis kepurėmis, iš esmės neatitinka to lygio, į kurį pretenduoja jų apdarai. Rembrandto menas ironiškas, kalbantis apie žmogaus laikinumą, apie tai, kaip žmogus irsta visoje savo grožybėje. Praeis dar penkiasdešimt metų, ir didis vokiečių

fotografas Augustas Sanderis sukurs nuotraukas, kurias iš tiesų bus galima lyginti su ironiškaisiais Rembrandto portretais.

Julia Margaret Cameron stengėsi priešintis fotografijos momentiškumui. O jos amžininkai prancūzai, priešingai, stengėsi šį principą pritaikyti kaip įmanoma plačiau – ir visų pirma Gaspard'as Félixas Tournachonas, arba Nadaras – šiuo vardu jis ėmė garsėti po 1849 m. Apie 1840 m. Nadaras pradėjo dirbti žurnalistu Paryžiuje. Jis sukinėjosi tarp bohemos, rašė kairuoliškam leidiniui *Le Corsaire-Satan.* Policijos dosjė buvo įrašyta, jog jis yra „vienas iš tų pavojingų asmenų, kurie Lotynų kvartale skleidžia ardomąsias mintis.<...> Nuolat akylai stebimas". 5-ojo dešimtmečio viduryje Nadaras ėmėsi karikatūrų, o 1848 m. įstojo į 500 asmenų legioną, kuris žygiavo iš Paryžiaus vaduoti Lenkijos. Nuo Vokietijos sienos sugrąžintas atgal, 1849 m. įstojo tarnauti agentu į slaptąją tarnybą ir siųsdavo raportus iš Berlyno, Ščecino, Gdansko. Paskui lankėsi Anglijoje, buvo uždarytas skolininkų kalėjime Prancūzijoje, Clichy, dirbo įvairiems periodiniams literatūriniams leidiniams. 1854 m. jis publikavo *Nadaro Panteoną* (*Panthéon Nadar*) – litografinį lakštą su trimis šimtais amžininkų Paryžiaus literatų karikatūrų. Bemaž visas šias karikatūras jis nupiešė pagal konkrečių asmenų nuotraukas. Greitai menininkas atidarė savo fotografijos studiją.

Daugumą savo puikiųjų nuotraukų, daugiausia portretų, Nadaras padarė 1854–1870 m. Jis įamžino garsius amžininkus – Daumier, Manet, Courbet, Millet, Corot, Doré, Guys ir Baudelaire'ą. Šios nuotraukos būtų įdomios jau vien dėl vaizduojamų asmenų – kaip ir jo gyvenimo istoriją būtų verta papasakoti, net jei jis būtų buvęs tik vidutinis menininkas. Tačiau Nadaro portretai yra išskirtiniai. Šiuo klausimu jis yra pareiškęs savo nuomonę 1856 m., kai bylinėjosi su broliu dėl teisės į Nadaro pavardę; tada jis kalbėjo apie „moralinį subjekto suvokimą – tą akimirką, kai staiga užsimezga kontaktas tarp jūsų ir modelio, kai galite jį įvertinti, kai atsiskleidžia jo įpročiai, mintys, charakteris, ir galite sukurti ne abejingą reprodukciją, ne atvaizdą, kuris tėra rutinos ar atsitiktinumo vaisius, <...> bet iš tiesų įtikinamą ir abipusiu supratimu grįstą panašumą, vidinį portretą". Nadaras gilinosi į charakterį. Dažnai jo subjektai žvelgia į fotoaparatą susiraukę arba šypsodamiesi, tarsi žvelgtų į pažįstamą, su kuriuo šnekučiuojasi. Net akivaizdžiai pasodinti pozuoti, jie vis tiek sugeba atrodyti budrūs, tarsi jų dėmesį ką tik kažkas atkreipė arba tučtuojau atkreips. Šiuo požiūriu jie ryškiai skiriasi nuo ponios Cameron išvaizdžių svajotojų panteono. Paryžiaus garsenybės Nadaro nuotraukose – veiklios būtybės, nufotografuotos tarsi probėgšmais.

Nadaro darbams galėtų prilygti kito jo amžininko paryžiečio, Étienne'o Carjat darbai [*il. 15*]; jis fotografavo to paties socialinio sluoksnio asmenis, pats buvo rašytojas, karikatūristas, redaktorius. Jo sukurti menininkų portretai kupini plazdančios gyvybingos dvasios, iki tol neregėtos fotografijoje. Vėliau fotografai



22 GASPARD-FÉLIX TOURNACHON (NADAR) „Jules Champfleury", apie 1865. Publikuota leidėjų „Goupil et Cie", 126 Boulevard Magenta, Paryžius.

nustoja ieškoję tos išminties ir gyvos pulsuojančios dvasios, kuri ženklino Nadaro ir Carjat portretus.

Tokioms nuotraukoms atsirasti tam tikra prasme padėjo fotografijos raiškos priemonės. 7-ajame dešimtmetyje fotografija jau tokia paslanki, kad sugeba užfiksuoti greit švystelėjantį žvilgsnį ar grimasą. Žinoma, Nadaras ir Carjat fotografavo asmenis, kurie didžiavosi savo išskirtinumu bei energija; asmenis, kurių veikiausiai nepatenkintų proziškas jų portretavimo stilius. Tai matyti iš šio laikotarpio Edmond'o ir Jules'io de Goncourt'ų žurnalų, kuriuose minimas Nadaras bei jo portretuojamieji. De Goncourt'ai pristato savo amžininkus, literatus ir menininkus, kaip energingas ir impulsyvias asmenybes. O save ir savo bičiulius jie vadina mūšiui išrikiuota mažuma, pašaliečiais buržuazinėje laikraščių skaitytojų ir verslininkų visuomenėje. Jiems atrodo, jog XVIII šimtmetis buvo literatų aukso amžius, jie patys jaučiasi esą būtent to meto vaikai. Nadaras bei Carjat, vertinant juos vien tik fotografijos istorijos požiūriu, itin išsiskiria. Tačiau jų kūrybą lengviau suprasti, vertinant platesniame prancūzų portreto mokyklos istorijos kontekste. Iš tikrųjų jie priklauso tradicijai, kuri susiformavo

XVIII a. pabaigoje, o jos apraiškų rasdavosi ir vėliau. Vienas iš jų pirmtakų buvo skulptorius Houdonas, sukūręs nepaprasto panašumo iškilių savo amžininkų – Voltaire'o, Rousseau, Diderot, d'Alembert'o, Franklino ir Jeffersono – skulptūrinius portretus. Šios krypties darbus galima palyginti su Davido tapytais portretais, dažniausiai įamžinančiais akimirką suklususius žmones. Laikotarpiu po Revoliucijos šią tradiciją pratęsė Ingres'as, sukūręs daugybę pieštų ir tapytų portretų; jo iškilimo laikotarpis sutapo su Nadaro kūrybos metais. Fotografus, kaip ir jų pirmtakus dailininkus, inteligentija laikė dvaro menininkais, tad šie ir plėtojo daugiausia tuos portretų kūrimo būdus, kurie buvo įprasti prancūzų inteligentijai. Fotografai ryžosi vienintelei naujovei: savo portretuojamiesiems įkvėpti gyvybingumo; Nadaro vaizduojami subjektai beveik visi atrodo budrūs ir žvalūs, tačiau matyti, jog jie nuotaikos žmonės – įžeidūs, paniurę, geraširdžiai, malonūs.

Panašius portretus tuo metu kūrė Manet ir ypač Degas. Degas pozuotojai atsainiai atremia menininko žvilgsnį. Menininkas įamžina juos, tarsi tik akimirkai būtų sugavęs jų dėmesį. Šie žmonės tik stabteli, kad juos nupieštų, kartais net nesistengia pozuoti. Štai Degas paveiksle, nutapytame apie 1865 m., Manet išsitiesęs ant kanapos klausosi, kaip žmona skambina pianinu. Tačiau momentiškumo linkme fotografai niekuomet nenuėjo taip toli kaip tapytojai. Jie stengėsi išsaugoti šiokį tokį padorumą, o tapytojams leido svarstyti ypatingas fotografijos galimybes.

Nadaro bei Carjat portretai, taip pat Fritho ir Bedfordo vietovaizdžiai liudija, kad fotografai dėjo pastangas pritaikyti savo meną prie jau anksčiau susiformavusių tradicijų. Bedfordui pavyko sukurti kažką panašaus į neformalią, atmosferos virpėjimą perteikiančią Robertso tapybą ir XIX a. 5-ojo dešimtmečio litografų darbus. Nadaras pasiekė intymų natūralumą, svarbiausią prancūzų portreto mokyklos elementą jau nuo XVIII a. pabaigos.

Būta ir sąmoningesnių bei kur kas geriau reklamuojamų pastangų padaryti fotografiją dailės įrankiu. Gal ne menkiau nei Julia Margaret Cameron žinomas menininkas fotografas yra Oscaras Rejlanderis, švedas, dirbęs Anglijoje. Garsusis Rejlanderio kūrinys „Du gyvenimo keliai“ – tai didžiulė sudėtinė nuotrauka, eksponuota Mančesterio meno vertybių parodoje 1857 m. Nuotrauka „Du gyvenimo keliai“ sukurta kaip tiksli Raphaelio *Disputà* kopija, o komponuota kaip *tableau* (gyvasis paveikslas) didingos architektūros fone. Tai didaktinis vaizdelis: du jaunuoliai leidžiasi į gyvenimą patirti nuotykių. Vienas girdi sirenų ūkimą – tai jį kviečia nuogos gražuolės, pavaizduotos dešinėje, tuo tarpu jo bičiulis pasirenka blaivaus proto, kilnumo, pamaldumo kelią. Šios sudėtingos alegorijos jungiamoji grandis yra centre pavaizduotas išminčius. 1854 m. Williamas Holmanas Huntas pateikė parodai „Bundančią sąžinę“, kurioje buvo pavaizduota meilužė išlaikytinė, ūmai apimta kaltės jausmo; tuo pat metu

Dante Gabrielis Rossetti kūrė „Surastąją", kurioje parodyta puolusi kaimietė, atsitiktinai mieste sutikta jos vaikystės draugo. Kaip tik tokia naujųjų laikų moralė ir domino Rejlanderį. Be to, jis kūrė didžiųjų parodų eroje. Tautos garbė atsidūrė pavojuje, mat Rejlanderis prisistatė kaip tos šalies, kuri tapo jam tėvyne, pilietis. 1858 m. jis aiškino, jog jo nuotraukos turi būti „ne menkesnės už tas, kokias gali pateikti užsieniečiai".

Rejlanderį vieningai užsipuolė, kaltindami daugiausia nepadorumu. Jis teisino savo nuotrauką ne kokiu nors moraliniu pagrindu, bet kaip „fotografijos plastiškumą įrodantį pavyzdį". Londono fotografijos draugijoje 1858 m. jis perskaitė paskaitą apie šią nuotrauką. Po paskaitos Rogeris Fentonas, draugijos vicepirmininkas ir vienas iš įkūrėjų, išdėstė ir savo nuomonę; jo manymu, nuotrauka esanti „pernelyg ambicinga pradžia". Paskui jis savo vertinimą šiek tiek patikslino:

Prašom atkreipti dėmesį į mažesnes nuotraukas. Konkrečiai norėčiau nurodyti pono Grundy iš Birmingemo nuotrauką, Wilkie arba Tenierso manieros. Tai žvejo portretas – pavienė figūra; nuotraukoje kiekviena linija meniškai sukomponuota, figūros poza, šviesa ir šešėlių žaismas – visa tinkamai išstudijuota, – nuotraukoje yra viskas, išskyrus spalvą, tačiau net ir ji numanoma,– esama net ir išraiškos, nors tai, žinoma, žemesnio lygmens išraiška.

Grundy 1857 m. išleido seriją *Anglijos vaizdų* (*English Views*), nedidelių stereoskopinių nuotraukų – kaimo vaizdelių, charakterių studijų, įvairios veiklos scenelių.

Fentonas, 5-ojo dešimtmečio pradžioje buvęs tapytojo Paulio Delaroche'o mokiniu Paryžiuje, o apie 1858 m. jau gerokai įgudęs fotografas, atvirai abejojo, ar fotografui dera vogti idėjas iš elitinio meno. Tačiau nepaisydami jo abejonių, nemažai britų fotografų atkakliai laikėsi krypties, kuria pirmasis pasuko Rejlanderis. Atkakliausias iš jo sekėjų buvo Henry Peachas Robinsonas, iškilęs 6-ojo dešimtmečio pabaigoje, pelnęs šlovę 7-ajame ir aktyviai reiškęsis iki šimtmečio pabaigos. Nesustabdytas to, ką sąlygiškai pavadintume Rejlanderio nesėkme, Robinsonas ryžosi fotografijos raiškos priemones išskleisti taip, tarsi joms neegzistuotų jokie apribojimai. 1860 m. jis vertino fotografiją kaip „apmąstymo reikalaujantį darbą, skirtą rimtiems žmonėms", ir tarytum pranašaudamas ponios Cameron atėjimą, apgailestavo dėl fotografijos parodų banalumo: „Ir vėl mūsų parodose išvysite senąjį „Džentelmeno portretą" arba „Vietovaizdį be figūrų". Jis yra pareiškęs originalių idėjų: „vaizduojamąjį objektą reikia įsivaizduoti, o vaizduotė yra menas". Toks įsitikinimas buvo ir Robinsono jėga, ir jo trūkumas. Didžiausia vertybe jis laikė vaizduotę, o pačias raiškos galimybes tevertino ne daugiau kaip priemones tikslui pasiekti. Jo, kaip menininko, istorija ir yra grumtynių su šiomis dviem sąvokomis istorija. Jis netruko išsiaiškinti, kad vaizduotei visiškos valios duoti negalima. Pagaliau fotografija vėl buvo įsprausta į formulę, sukurtą vaizduojamajam menui, ir prilyginta visų pirma atspindžiui vaizduotėje.

Jis ima laikyti save prerafaelitu. Straipsnyje „Kompozicija, o NE durstinys“, išspausdintame *British Journal of Photography* (1860 07 02), jis paaiškino savo metodą – komponuoti sudėtines nuotraukas iš kelių negatyvų: „Pašaipas mes, suprantama, privalome iškęsti, tačiau galime šiek tiek pasiguosti žiūrėdami į tai, ką pasiekė prerafaelitai, iš kurių primityvumo ir prasto piešinio visi pagrįstai juokėsi, kaip juokiasi iš mano pastangų, „grubių, tarsi nukapotų kontūrų“. Jis taikė montažo metodą, kuriuo sėkmingai pasinaudojo Millais ir Holmanas Huntas, todėl neįsivaizdavo, kodėl jam galėtų nepasisekti. Deja, nuo prerafaelitų sampratos Robinsonas nenumaldomai tolo. Pirmoje su užmoju sukomponuotoje jo nuotraukoje (1858) regime mirties sceną, kurią autorius pavadina „Išnykimas“ . Šis darbas kritikuotas dėl apšvietimo bei modeliavimo nenuoseklumų, dėl to, kad jo veikėjai neįkūnija situacijos rimtumo. Robinsonas niekuomet daugiau nesiėmė vaizduoti tokio sudėtingo ir dramatiško siužeto. 1861 m. panašių priekaištų susilaukė jo nuotrauka „Šaloto ledi“, paremta tokio paties pavadinimo Tennysono eilėraščiu. Robinsonas pasitraukė iš siužetinės fotografijos ir po 1861 m. sukūrė įspūdingiausius savo darbus nauja maniera.

Jis siekė fotografiją paversti didžiuoju menu, ir tai įstūmė jį į keblią padėtį. Robinsonas dirbo su raiškos priemonėmis, kurios idealiai tiko fragmentams bei akimirkoms įamžinti, tačiau jo požiūris į meno prasmę tiesiogiai prieštaravo fotografijos galimybėms. Kaip gali jis, dirbdamas su fotoaparatu, likti ištikimas įsitikinimams, kad menas privalo būti didingas, harmoningas, užbaigtas? Jis bandė atsakyti į šį klausimą, sutelkęs dėmesį į akimirkas, kuriomis laikas tarsi sustingsta, ar į tokius epizodus, kai veiklusis dienos ritmas mažiausiai juntamas – ankstų rytą, vakarą, šešėliuose skendintį arba mėnesienos nušviestą kambarį. Jis tapo „nuotaikos“ fotografu, menininku simbolistu, kurį domina veikiau bendrosios prasmės nei konkrečios siužeto bei dramos detalės. 1862 m. visus sužavėjo jo didžioji nuotrauka „Gegužės sugrįžimas“, įkūnijusi tikrą pavasario pašlovinimą.

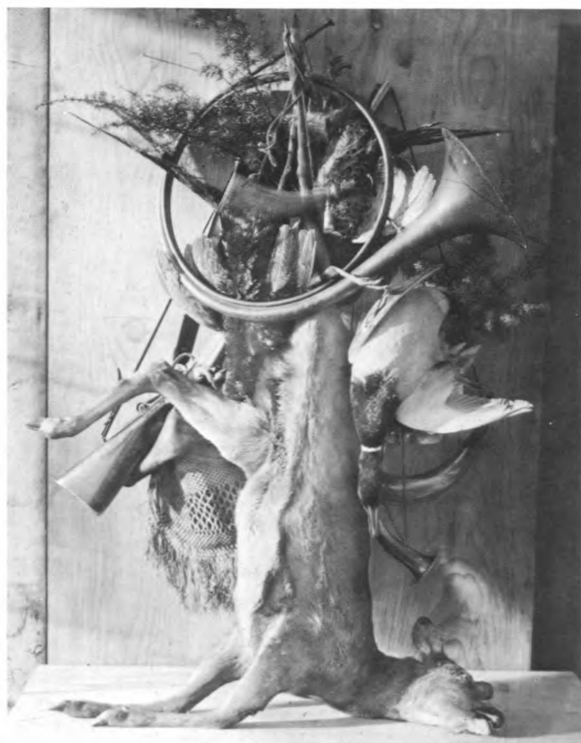
Ji harmoningų jausmų; gamtovaizdis joje – be abejonių, pavasario gamtovaizdis; vaikai ir mergelės – juose pernelyg daug gyvybės, kad, kaip įprasta, pavadintum „figūromis“ – švenčia savo gyvenimo pavasarį. Judesys, tikslas, veikla, – kiekvienos figūros poza alsuoja harmonija, kuri tobulai sujungia visa į vienumą, tegul ir išskirstytą atskiromis grupelėmis; kiekviename nuotraukos lopinėlyje įkūnytas džiaugsmingumas bei gaivumas. Ji harmoninga ir kaip kompozicija, harmoningas tonų perėjimas; tobulai perteikta saulės nutviekstų ir išryškintų artimųjų objektų, taip pat tolumoje rūke skendinčių girių atspalvių kaita. (*Photographic News*, 1862 11 07)

Robinsonui pavyko įveikti vaizduojamojo meno ir fotografijos prieštarą; jis suderino rimtį ir savo nuostatą, kad menas privalo priešintis pasaulio kaitumui, ir įkūnijo šią nuostatą fotografijoje, kuri akivaizdžiausiai atskleidžia permainingą daiktų prigimtį. Šia kryptimi eidamas, 1864 m. sukūrė kitą poetinę kompoziciją,



pavadinimu „Ruduo", o 1868 m. jis patarė savo žiūrovui „atsigręžti į gamtą, stebėti visa, kas yra patalpose ir lauke, atidžiai analizuoti bet kokį objektą arba objektų grupę, jei jie pasirodo malonūs akiai, tuomet jis pajusiąs, kad jo protui ima ryškėti priežastis to malonumo, kurį jis patiria žiūrėdamas į šiuos objektus". Kitaip tariant, vaizduotę turėtų nukreipti stebėjimas. Tačiau ilgainiui Robinsonas, kaip ir dauguma kitų fotografų, tapo pasyviu menininku, nors kūrybinio kelio pradžioje jis kuo nuoširdžiausiai tikėjo vaizduotės viršenybe. Būtent dėl šių ambicijų jis ir tapo pirmuoju menininku fotografu, pasiryžusiu bent kiek rimčiau spręsti pasyvumo problemą. Kaip įmanoma būti menininku tikrąja šio žodžio prasme ir kurti meną fotoaparatu, kai dirbti su fotoaparatu reiškia būti visiškai priklausomam nuo įvykių malonės? Kai stebi ir lauki, išoriniai daiktų pavidalai atskleidžia savo prasmes. Šiaip išorė, sakytum, perima iniciatyvą ir primeta save. Tai ir yra viena iš tų priežasčių, dėl kurių vėlesnioji fotografijos istorija netapo vien miniatiūrine tapybos istorija. Fotografai, skirtingai nuo kitų menininkų, negali suvaldyti savo raiškos priemonių, o jeigu stengiasi primesti joms savo valią, stoja prieš pačią fotografijos prigimtį.

< 23 Henry Peach Robinson „Ruduo“. Didelio formato nuotrauka, sukomponuota iš daugelio negatyvų.



24 Adolphe Braun „Natiurmortas su elniu ir laukiniais paukščiais“, apie 1865. Anglies atspaudas ant šilkinio popieriaus iš stiklinio šlapio kolodijaus negatyvo.

Santykis tarp fotografijos ir tapybos buvo kaip niekuomet glaudus per trisdešimt ar maždaug tiek Robinsono veiklos metų. Tai laikotarpis, kai buržuazija buvo menų globėja, o tapytojai ir fotografai stengėsi įtikti tai madoms vergaujančiai auditorijai. Pavyzdžiui, 7-ojo dešimtmečio pradžioje vienos iš „prabangiausių“ nuotraukų, padarytų Britanijoje, buvo Rogerio Fentono gėlių ir vaisių natiurmortai. Nieko, kas panėšėtų į juos, britų fotografijoje daugiau nebūta, tad jas galima laikyti gluminančia paties Fentono iniciatyva. Paprasčiausiai Fentonas greitai pagaudavo užuominas iš Paryžiaus, kur natiurmortai buvo madingi ir, kaip pasakė kritikas Castagnary 1863 m., dauginosi Salone it graužikai. Fentono bendramintis Prancūzijoje buvo Adolphe'as Braunas, komponavęs prašmatnias nuotraukas – turtingus detalių medžioklės laimikio ir medžioklinių šautuvų natiurmortus, tačiau tai buvo viso labo tik šio populiaraus XVIII a. žanro, kurį išpuoselėjo Jeanas Baptiste'as Oudry, karališkosios medžioklės scenų tapytojas Liudviko XV dvare, modernus variantas.

Dokumentinė fotografija

Rogeris Fentonas Kryme; Amerika kariauja; Vakarų tyrinėjimas

Julia Margaret Cameron, Oscaras Rejlanderis, H. P. Robinsonas ir Adolphe'as Braunas buvo fotografai, turėję menininkų ambicijų. Tačiau jie sudarė mažumą. Daugelis jų amžininkų fotografiją laikė vien parankia priemone įvykiams fiksuoti. Paradoksalu, tačiau šios antrosios grupės nuotraukos susilaukė kur kas palankesnio įvertinimo negu menininkų fotografų darbai. Rogerio Fentono Krymo karo nuotraukos geriau žinomos ir vertinamos nei jo gražieji 1861–1862 m. natiurmortai. Jungtinėse Amerikos Valstijose iš visų fotografijos pradininkų labiausiai gerbiami buvo juodadarbiai vietovaizdžio fotografai, o populiariausi 7–8-ajame dešimtmetyje – fotografai, tyrinėję Amerikos Vakarus.

Kodėl, pavyzdžiui, Fentonas turėtų būti prisimenamas būtent dėl Krymo karo nuotraukų ir krūvos kitų, kurias jis padarė keliaudamas po Rusiją 1852 m.? Krymo nuotraukos tam tikra prasme tėra tik kvapą gniaužiančios istorijos, kuri prasidėjo Fentonui atvykus į Balaklavą 1855 m. kovo 8 dieną, atsitiktiniai epizodai. Jis išbuvo Kryme iki birželio pabaigos, fotografuodamas Mančesterio „Agnews" agentūrai, ir parašė gana daug išsamių laiškų, kuriuos galima skaityti kaip savotišką Pirmojo pasaulinio karo memuarų įžangą. Skaitant daugelį Fentono karo aprašymų, iš siaubo šiaušiasi plaukai. Balaklavos uostas su pūvančių avių viduriais, padvėsusiais arkliais ir jaučių kaulais priminė atmatų duobę. Slėnis aplink uostą išdegintas, augalija suniokota. Ekspedicijoje į Kerčę – vienintelė kelionė, į kurią leidosi Sevastopolio apsiausties metu, – jis matė, kokia suirutė viešpatauja sąjungininkų gretose, kaip girtuokliauja ir plėšikauja kareiviai. Trys jo draugai buvo užmušti, o svainis sužeistas Redano akmens skaldyklos puolimo metu. Prancūzų, britų ir turkų kariai, pasiųsti atakuoti priešo tvirtovių, žuvo pulkais. Sklandė įvairiausi gandai, kariuomenei vadovauta prastai. Kankinamas ligų, varginamas blogo aprūpinimo, Fentonas išgyveno tikrą košmarą. Tačiau čia, kaip ir Flandrijoje, pasitaikydavo prošvaisčių. Kalnų viršūnės mirgėjo ryškiomis pavasario gėlėmis, o pietų Fentonas kartais valgydavo avies mentę ir blynelius su svarainių uogiene.

Fentono laiškai, kuriems būdinga šokčiojanti intonacija – nuo siaubo prie idilės, – yra tikrai neprasta karo literatūra. Kartu jie ir komentuoja Fentono nuotraukas. Autorius matė ir aprašė nuostabų kraštovaizdį, siaubiamą plėšikaujančios kariuomenės. Jis mėgavosi „poniškais" pietumis su aukštuomene ir girdėjo naujienas apie mirštančius cholera. Jo metas buvo iš tikrųjų „išsiderinęs", tad ir jo nuotraukos, kaip to meto dvasios išraiška, baugina. Fentonas

25 William Henry Jackson „Bėganti Antilopė – Kuprotasis dakotų tėvas". Publikuota W. Jacksono albume *Amerikos indėnų portretai*, 1877.

Running Antelope



mažai paliko tokių nuotraukų, kurias pavadintume siužetinėmis. Jis fotografavo palei uostą, kur jo žvilgsnį pagaudavo akį rėžiantys karo sąvartynai: kaugėmis suversti sviediniai ir ginklai, o virš jų – virvių raizgalynė; laivai tolimame uoste, atrodantys lyg išdidinti maketai tvenkinyje.

Tai, apie ką Fentonas teužsiminė, iki galo įgyvendino jo sekėjas, Jamesas Robertsonas – Imperatoriškosios pinigų kalyklos Konstantinopolyje viršininkas ir vyriausiasis graveris, laiku atvykęs įamžinti Sevastopolio žlugimo. Robertsonas fotografavo užgrobtas Malakovo ir Redano tvirtoves, sugriautas artilerijos ugnies. Visur netvarkingai suverstos patrankos, mūro luitai, suskaldytos sijos ir pinučiai. Pagaliau fotografija rado tokį padriką fragmentišką objektą, kokį vaizduoti jai geriausiai ir tiko. Taikos laikais fotografams rūpėjo kompozicija, tačiau karas buvo patologija, toks metas, kai sutrūkinėja bet kokios įvykių sąsajos.

Tačiau Fentonas nori parodyti ne vien chaosą ir griovimą. Jis buvo reporteris, ir jo darbas, naujas fotografijos srityje, įtraukė jį į naujų problemų sūkurį. Jo pirmtakai teparodydavo, kaip atrodė nuniokotos vietos; Fentono užduotis dar buvo ir atskleisti, kas vyksta. Kaip tik todėl jį traukė uosto rajonas. Žurnalistas Williamas Howardas Russellas, rašydamas laikraščiui *The Times,* jau bu-

< 26 James Robertson, Felice Beato „Redanas. Sevastopolio tvirtovė po rusų evakuacijos“, 1855 m. rugsėjis ar spalis.



27 Roger Fenton „Kapitonas Turneris. Šaltojo upokšnio sargybiniai“, 1855. Iš Krymo portretų albumo Viktorijos ir Alberto muziejaus Londone rinkinio.

vo atkreipęs dėmesį į gausybę aprūpinimo trūkumų kare. Russello įsitikinimu, karą sudarė du teatrai, iš kurių svarbesniu jis laikė užnugarį. Fentonas pasiryžo pavaizduoti, kaip atrodo užnugaris: uostas, laivai, krantinė, bėgiai, sandėliai, barakai. Jis stengėsi nupiešti išsamų paveikslą, parodyti, kurie elementai lemia uosto veiklą, kaip jie susiję vienas su kitu. Šias analitines nuotraukas, savotiškus skerspjūvius, jis papildė stambaus plano nuotraukomis, įkvėpusiomis gyvybės objektams, kurie apžvalgose tebuvo užfiksuoti kaip miniatiūrinės detalės. Tam tikru mastu Fentonas pasirengė Krymo įvykiams 1852 m. kelionės į Rusiją metu, kai architektūros fotografijai jis ėmė taikyti analitinį metodą. To laiko nuotraukose toje pačioje architektūrinėje erdvėje jis vaizduodavo skirtingas perspektyvas. Tačiau didžiąją dalį Fentono Krymo nuotraukų sudaro portretai: feldmaršalų, generolų leitenantų ir žemesnių laipsnių karininkų. Tai nėra pavyzdiniai karių portretai. Tik vienas kitas iš jo vaizduojamųjų atrodo tikrai kariškai ir oriai, daugelis jų – kuklūs ir drovūs, labiau primenantys per klaidą įsispraudusius į uniformą civilius. Jie atrodo it pulkininko de Ballie giminaičiai, o jį Fentonas aprašė kovo 28-osios laiške: „Jaunas vyriškis, maždaug mano metų, aptikau jį kabinant spyną ant vištidės, kurią neseniai buvo surentęs, durų; jis visą laiką bambėjo ant Krymo, ant armijos, skundėsi savo paties vargais. Jis

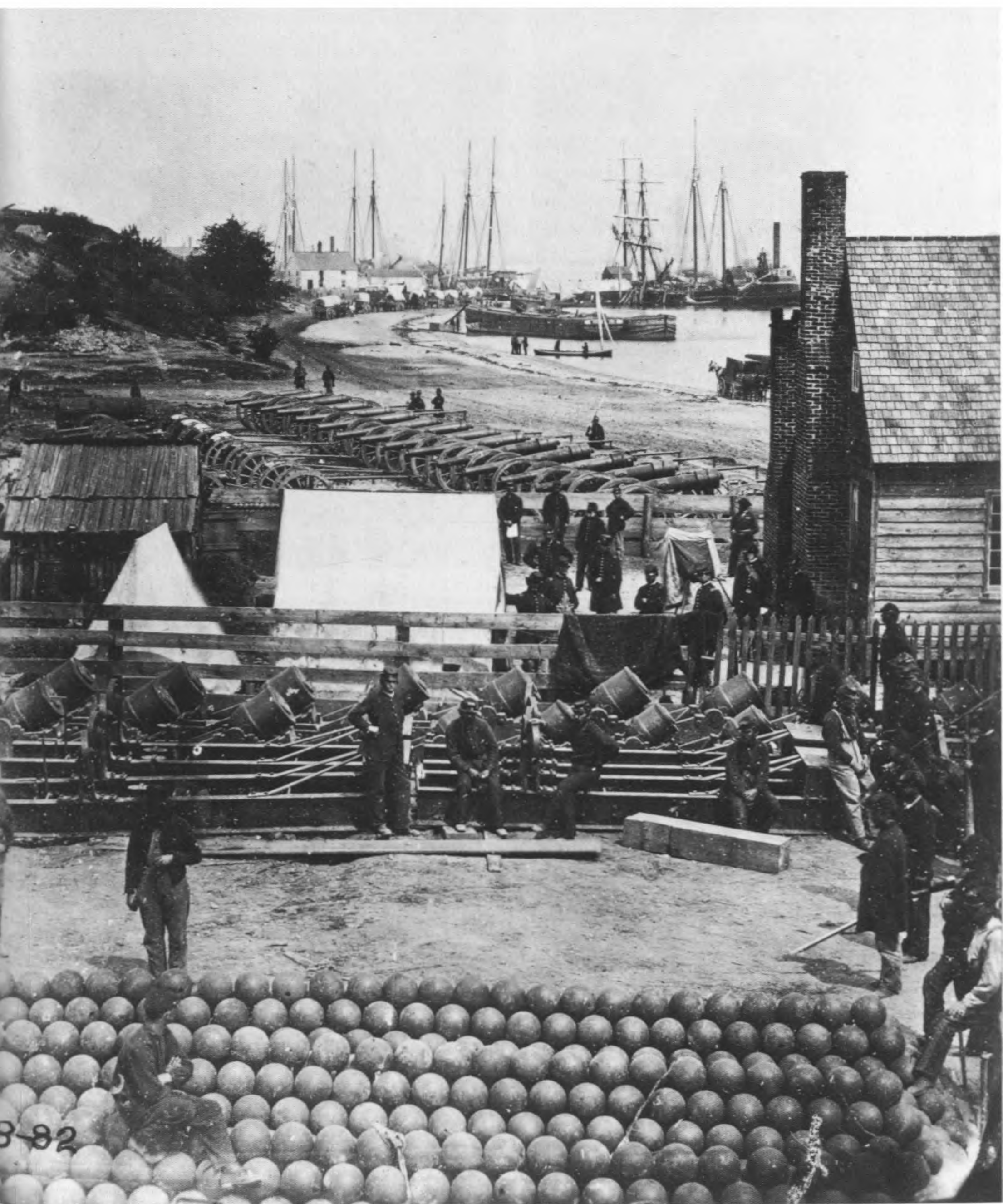


28 TIMOTHY H. O'SULLIVAN „Pontonų vežimas ir valtis, 50-asis Niujorko inžinerijos dalinys, Rappahannocko stotis, Virdžinija", 1864 m. kovas.

nepaprastai dosniai pasiūlė man savo pulkininko laipsnį, medalius ir kitas kario privilegijas, jei tik padėčiau jam saugiai nusigauti atgal į Pall Mallą". Iš tikrųjų kare dalyvavo žmonės, itin menkai tikintys jo reikalingumu, ir kaip tik tai atskleidžia Fentono portretai. Jo darbai – kartu ir labai charakteringos nuotraukos, ir istoriniai dokumentai.

Tą patį galėtume pasakyti ir apie daugelį kitų nuotraukų, patekusių į fotografijos istorijos archyvą. Ypač apie 1861–1865 m. Pilietinio karo metų Amerikos nuotraukas. Karas buvo itin gausiai fotografuojamas, – labiausiai šiauriečių, ir pagrindinis šio darbo koordinatorius buvo Mathew Brady, didžiausia iniciatyva pasižymėjęs portretų fotografas, „Dagerotipinių miniatiūrų galerijos" įkūrėjas (1844). Brady įamžino karo veiksmus, pradėdamas nuo mūšio prie Bull Runo upės. 1862 m. jis suorganizavo dešimties fotografų grupę veiksmams kovos frontuose fotografuoti. Brady vyrai dalyvavo visuose didžiuosiuose mūšiuose ar bent būdavo netoliese jų metu: Mechanicsville'io, Fair Oakso, Septynių dienų, taip pat Sharpsburgo, Fredericksburgo, Chancellorsville'io, Gettysburgo ir Wildernesso bei Cold Harboro.

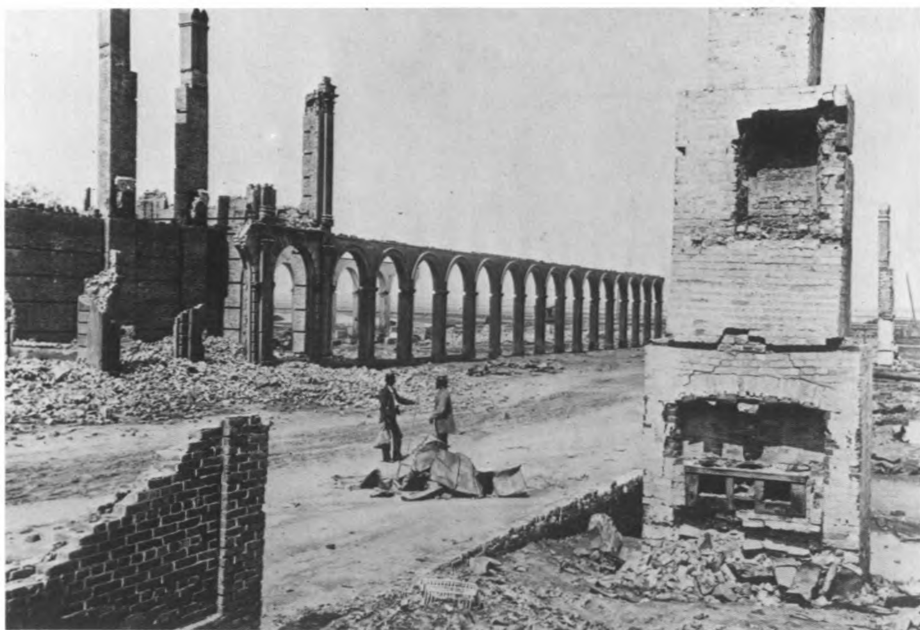
Kaip ir Fentonas, Brady su savo komanda fotografavo svarbiausias karo veiksmų figūras, generolus ir jų bendražygius. Jie dirbo ir mūšio lauke. Vienas iš plačiausiai žinomų karo vaizdų yra O'Sullivano nuotrauka, įamžinanti Gettysburgo mūšyje kritusius vyrus. Žuvusiųjų kūnai palei baterijas ir užtvaras, nu-



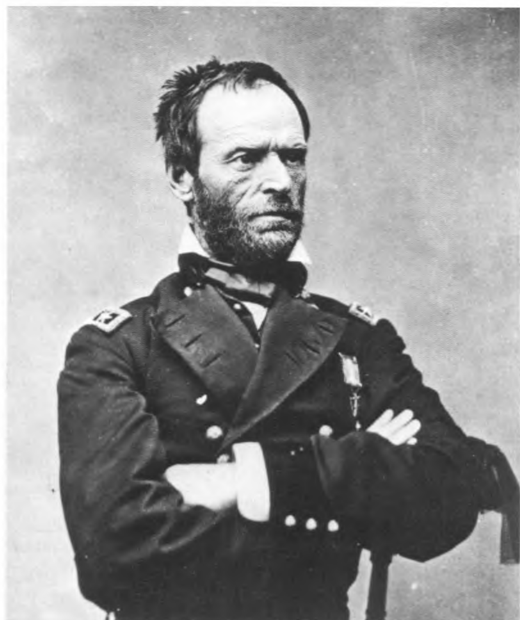
29 Mathew Brady rinkinys „Yorktownas, Virdžinija“, 1862 m. gegužė.

grimzdę į apkasų purvą, suversti į krūvas laidoti. Darbuodamiesi kiek toliau nuo fronto linijos, fotografai įamžindavo ir karo stovyklų gyvenimą, lauko virtuves, markitantų krautuvėles, žiemos būstines, kalves ir prieplaukas. Fiksavo inžinierių, kelių ir tiltų tiesėjų darbus. Slenkant frontui, jie nepailsdami fotografavo įtvirtinimus: fortus, ugnies pozicijas, brustverus ir barikadas. Įamžino jie ir Pietų griuvėsius: sudrebintą iki pamatų Sumtero fortą, be stogų likusį Charlestoną, Richmondą, primenantį nuverstas dekoracijas.

Brady fotografai įsivaizdavo, kad jų auditorijai visų pirma bus įdomu, kaip kare viskas vyksta: kaip laidoja mirusius, kaip stato tiltus, kaip sutvirtina kovos pozicijas, kaip išdėsto patrankas. Jei tikėsime tuo, ką liudija O'Sullivano nuotraukos, Pilietinį karą kariavo išradingi amatininkai. Kartu jie buvo negailestingi griovėjai, brovėsi per miškus, plikai juos išdegindami. O'Sullivanas ir George'as N. Barnardas, kurio knyga *Shermano kampanijos fotografiniai vaizdai* (*Photographic Views of Sherman's Campaign*) išleista 1866 m., dar kartą paliudija, kokie nusiaubti lieka mūšių laukai. Niekas nėra taip šaltakraujiškai atskleidęs



30 George N. Barnard „Geležinkelio depo griuvėsiai, Charlestonas, Pietų Karolina". Paskutinė iš šešiasdešimt vienos iliustracijos leidinyje *Shermano kampanijos fotografiniai vaizdai* (Niujorkas, 1866).





31 MATHEW BRADY rinkinys „Generolas Williamas Tecumsehas Shermanas“ (gedintis prezidento Linkolno), 1865.

32 ALBERT S. SOUTHWORTH, JOSIAH J. HAWES „Cassius Marcellus Clay“. 5-ojo dešimtmečio pabaigos dagerotipas.

karo žiaurumo. Pasakoma tik viena – karas nepermaldaujamai kariaujamas toliau, ir tai tikras nervų išbandymas tiek priešininkams, tiek stebėtojams.

Fentonas Krymo karą vaizduoja kitaip. Jis žvalgosi iš esmės ne kariškų vaizdų: jo akį patraukia šiukšlės krantinėje, stovyklos pasilinksminimai, tyla minosvaidžių baterijoje. Apskritai Pilietinis karas parodytas gerokai nuosekliau, nesvarbu, kuris fotografas jį vaizduoja – O'Sullivanas, Barnardas ar Alexanderis Gardneris (kitas Brady padėjėjas, kuris savo iniciatyva atvyko į karą 1863 m., o 1866 m. išleido garsiuosius *Fotografinius karo eskizus* (*Photographic Sketchbook of the War*). Jų nuotraukos byloja apie didžiulį ryžtą kiekviename žingsnyje; griuvėsiai, tikslinga statyba, energingi kariai, griežti vadai. Nuotraukos ragina mus, kaip XIX a. 7-ajame dešimtmetyje jos ragino amerikiečius, neabejoti griovimo prasmingumu, pripažinti jo teisėtumą. Ir šia prasme turbūt įdomiausios yra vadų nuotraukos – generolo George'o H. Thomaso („Chickamaugos uola“), generolo majoro Philipo Henry Sheridano ir – niūriausia iš visų – generolo Shermano, kurio visa nuo žemės paviršiaus nušluojantį žygį per Džordžiją iki jūros 1865 m. įamžino Barnardas.

Ir portretai, ir kovos veiksmų nuotraukos išryškina viena – atkaklumo dvasią. 7-ajame dešimtmetyje amerikiečiai, kurie reiškėsi kaip visuomenės veikėjai arba prisidėjo prie istorijos pokyčių, jau žinojo, kaip tinkamai save parodyti. Jie

buvo lemties tarpininkai, o lemtis reiškėsi per tai, kas asmeniškiausia, – veido linijas, kūno sudėjimą. Dagerotipijos būdu padarytus amerikiečių portretus, laimėjusius prizus 1851 m. Didžiojoje parodoje Londone, žiuri komentavo taip: „Amerika vienintelė išlieka nepalenkiama charakterio ugdymo šalininkė: amerikiečių darbuose, gal išskyrus tik keletą, atsijotos bet kokios šalutinės detalės, pateikta tiksli subjekto kopija, tačiau meistriškumas nė kiek nenukentėjęs". Brady buvo tarp prizininkų. Europiečių portretuose dažnai būdavo pateikiamos ir papildomos detalės, kurios apibūdindavo subjektą socialiniu požiūriu, o amerikiečiai atkakliai rinkosi blankų foną, kad pabrėžtų raiškų asmens veidą, laikyseną. Rašytojai kartais dar pozuodavo kiek įsiteikiančiomis pozomis, tačiau veiklos žmonės pasirodydavo tokie, kokie, matyt, ir buvo – pasiryžę viskam. Europoje skirtingos žmonių grupės įsivaizdavo save skirtingai. Amerikoje labiausiai vertinta ori laikysena. Tikrieji tokio orumo pavyzdžiai yra Brady kareiviai, tačiau tokios laikysenos paisyta visur, – ir garsioje dagerotipijos korifėjų Southwortho bei Haweso studijoje Bostone [*il. 32*], ir daugybėje mažiau žinomų studijų visoje šalyje.

Vis dėlto patys oriausi gyveno tolėliau į Vakarus. Geležinį Juodąjį Paukštį, Bėgančią Antilopę, Tą, Kuris Sučiumpa Priešą, taip pat ir daugelį kitų nufotografavo JAV geologijos asociacijos (*U. S. Geological Survey*) fotografai 7-ojo dešimtmečio pabaigoje–8-ojo pradžioje. 1877 m. išleista knyga *Amerikos indėnų portretai* (*Portraits of American Indians*); regis, pasirodė vos keletas jos egzempliorių. Šie portretai – iš viso šeši šimtai, – vieni iš įspūdingiausių visoje fotografijos istorijoje, daugiausia padaryti W. H. Jacksono, kuris fotografavo indėnus Omahos regione jau nuo 1868 m., o 1870 m. tapo oficialiu F.V. Haydeno geologijos asociacijos fotografu. 1877 m. nuotraukų rinkinį Haydenas pristato taip:

Tas, kas niekada nemėgino nufotografuoti indėnų, užfiksuoti jų kūno matmenų ar kitų sudėjimo ypatumų, trumpai tariant, tas, kas nemėgino sukaupti jokios patikimesnės statistikos apie pavienius individus arba indėnų grupes, vargiai įsivaizduos tykančias kliūtis. Amerikos indėnas yra iki kaulų smegenų prietaringas, tad bet koks mėginimas jį nufotografuoti reiškia, kad tenka įveikti nežmoniškus sunkumus, o gal ir visiškai nusivilti, susidūrus su tuo giliai indėno sąmonėje įsišaknijusiu įsitikinimu, jog jei jį fotografuoja, dalis jo stiprybės pereina baltajam žmogui, ir tuomet pastarasis gali indėną sučiupti arba sužeisti. Todėl fotografuojant indėną jokių iš anksto fotografijai keliamų reikalavimų veikiausiai neįmanoma visiškai įvykdyti. Paprastai fotografai stengdavosi įamžinti indėną iš priekio ir profilio, jei tik praktiškai įmanydavo. Tačiau užfiksuoti indėno duomenis antropologijos reikmėms įmanoma tik tuo atveju, kai indėnas yra nelaisvėje. Dažniausiai indėnas iš viso nesileidžia, kad jį kaip nors varžytų, ir nesutinka kęsti jokių nepatogumų.

Šios nuotraukos reikšmingos keliais požiūriais. Žmonės, nesutinkantys „kęsti jokių nepatogumų", vien dėl šios priežasties retokai teatkreips į save dėmesį. Vis dėlto Jacksono indėnai atsiskleidžia kaip unikalios asmenybės, užimančios

33 CARLETON E. WATKINS „Pavasario krioklys". 16-oji iš dvidešimt aštuonių iliustracijų *Yosemite'o knygoje* (Niujorkas, 1868).



konkrečią socialinę ir psichologinę erdvę. Vakarietiškoji portreto tradicija paprastai akcentuoja charakterį ir vaizduoja „kitą“ kaip pažįstamą. Tokio artimumo nesitikėkite iš Bėgančios Antilopės ir jo gentainių. Jie laikosi nuošaliai, neteikdami stebėtojams jokios vilties priartėti. Indėnai prieštarauja europietiškajam tikėjimui vidinio prado pranašumu ir įkūnija kitokią būtį, kai išorė reikšmingesnė už sielą.

Drauge atrodo, jog indėnui nėra svetima kultūra, kurios atstovai yra Shermanas ir Pilietinio karo didvyriai. Bėganti Antilopė – įspūdingas ir nepermaldaujamas tarsi koks generolas. Tai iš tiesų garbingas priešininkas. Vėliau, prasidėjus 10-ajam dešimtmečiui, fotografas Edwardas Curtisas pasakos, kad indėnai – sėslios ir religingos tautelės, dirbančios žemę ir garbinančios savo dievus, gerbiančios tobulus, laiko išpuoselėtus gyvensenos stereotipus. Tačiau apie 1870 m. amerikiečiai buvo ne tokie jausmingi, gerokai kovingesni. Tad jų nuotraukose dažnai regime indėną karį.

8-ajame dešimtmetyje pasirodė nesuskaičiuojama daugybė kraštovaizdžio nuotraukų. Jų autoriai – daugiausia Kalifornijos peizažistai ir Geologijos asociacijos fotografai, kurie buvo pasiųsti sudarinėti Amerikos Vakarų žemėlapių. 1859 m., o paskui ir per visą 7-ąjį dešimtmetį C. L. Weedas stereofotografiniu aparatu fotografavo Yosemite'o slėnį Kalifornijoje. 1861 m. Carletonas E. Watkinsas įamžino Yosemite'o slėnį, esantį dviejų dienų kelionės atstu į pietryčius nuo San Francisko. Watkinsas fotografavo milžinišku fotoaparatu ir naudojo 46 × 53 cm fotoplokšteles. Yosemite'o slėnis – siauras tarpeklis Siera Nevados granito kalnų viršukalnėje, esančioje Mariposos apygardoje, maždaug ties Mercedo upės ištakomis. 1864 m. ši vietovė atiduota Kalifornijos valstijai kaip poilsiavietė. 1867 m. atlikti slėnio geologiniai tyrinėjimai, itin gausiai iliustruoti vietovės nuotraukomis. Vyriausiasis valstijos geologas J. D. Whitney parengė *Yosemite'o knygą* (*The Yosemite Book*), kurią išleido Juliusas Bienas Niujorke; ją sudarė penkiasdešimt keturios nuotraukos, daugiausia Watkinso.

Watkinso nuotraukose – panašiai kaip ir anglo Eadweardo Muybridge'o, kuris nuo 7-ojo dešimtmečio varžėsi su juo dėl populiarumo Kalifornijoje, – matome Yosemite'ą, milžinišką stovinčio vandens, medžio ir uolų kraštą, neišmatuojamas platybes be menkiausių žmogaus veiklos pėdsakų. Geologas Whitney pavadino šį kraštą Amerikos Alpėmis. Jis svajojo apie nuostabias poilsiavietes ir gydyklas, kurias čia būtų įmanoma įrengti. Jo komentarai ir Watkinso nuotraukos pasakoja kiek skirtingas istorijas. Yosemite'as buvo ne tik įstabaus grožio vieta; jis milžiniškas ir įkvepiantis, tikras gamtos paminklas Amerikos žmonių darbams. Whitney atliko matavimus ir pakomentavo, kokios didingos Yosemite'o uolos bei kriokliai, o apie čiabuvius lyg tarp kita ko šiurkščiai tarstelėjo: „Kaip ir visi kiti vadinamieji Kalifornijos „šakniaknisiai“, jie priklauso ap-

gailėtinų, degradavusių, sparčiai nykstančių būtybių padermei, kuri privalo išmirti triumfuojant baltojo žmogaus civilizacijai ir kuriai nelikę jokios vilties, nė menkiausios galimybės“. Yosemite'as buvo tobulybė, gamtos atpildas už drąsią užmačią.

Geologiniai tyrinėjimai tuo pačiu metu buvo vykdomi ir kitur Vakaruose. T. H. O'Sullivanas, garsiausias iš Brady vyrų, fotografavusių Pilietiniame kare, įstojo į Clarence'o Kingo grupę, atlikusią 40-osios lygiagretės topografinius matavimus. Iki 1875 m. jis dirbo šioje tyrinėtojų grupėje fotografo darbą. W. H. Jacksonas fotografavo F. V. Haydeno grupei iki 1878 m. Vienai iš geologų grupių 1869 m. talkino ir A. J. Russelas, Pilietinio karo metu tapęs ir fotografavęs geležinkelius, 7-ojo dešimtmečio pabaigoje dirbęs fotografu „Union Pacific“ geležinkelio kompanijoje. Muybridge'as ir A. A. Hartas fotografavo „Central Pacific“ geležinkelio kompanijai.

Jų nuotraukos publikuotos daugybę kartų, išleistos aplankais ir įrištais tomais, ir stereoskopiniais rinkiniais, kartais tik su trumpais parašais, kartais su ilgais paaiškinimais. Šie tekstai skirti tiems, kas nuoširdžiai domisi Vakarais. Štai O'Sullivano darytos Conejos kanjono ežero Kolorade nuotraukos, kitoje pusėje pateikiami inžinierių komentarai, kaip ir kodėl bebrai čia pasistatė užtvanką. Kita garsi nuotrauka, kurioje matome senovinius griuvėsius de Chelle kanjone Naujojoje Meksikoje, taip pat išspausdinta su smulkiais paaiškinimais apie vietovę, pastatus ir didžiulę kybančią uolą, „šioje vietoje siekiančią apie 250 m aukščio ir, kaip pastebėsite,... tiesiog neįtikėtinai išvagotą išilginių raukšlių, išraižytų siautėjančių audrų, taip pat ir vertikalių, išskobtų iš viršaus varvančio vandens“. Vakarų peizažus, geologų nuomone, įmanoma ištirti ir perprasti praktiškai. Bebrai ir indėnai parodė, kaip dera šeimininkauti šiuose atšiauriuose milžiniškuose uolynuose.

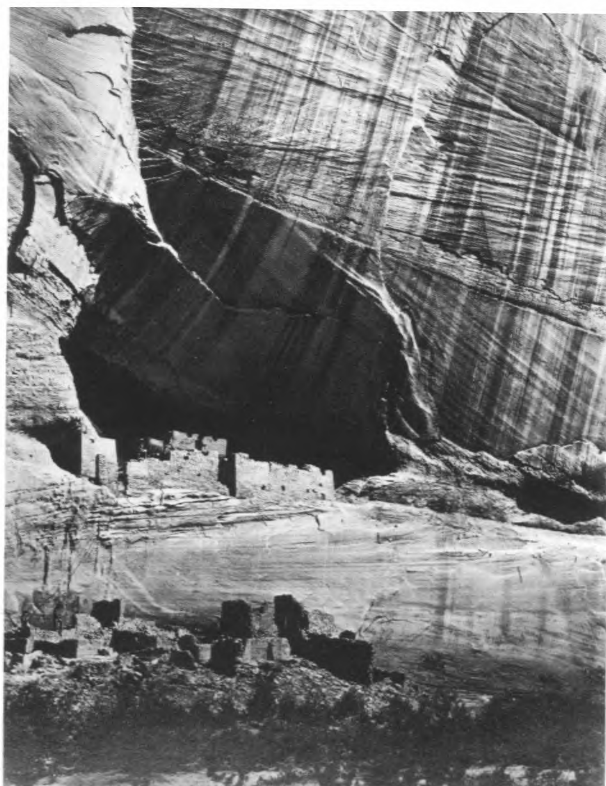
Tačiau ne visos kartografinėms apžvalgoms skirtos fotonuotraukos yra tokios. Dauguma, panašiai kaip ir įamžinančios Yosemite'ą, atveria Vakarus kaip stulbinantį stebuklų kraštą. Ištisa galybė uolų, sienos – kaip širmos, supintos iš medžių šakų; uolos Vajominge – tarsi kaukolės, Nevadoje – kaip viduriai, kaip bokštų smailės, kontraforsai ir kupolai. O'Sullivano ir Jacksono bei Russelo Vakarai vilioja apsilankyti, tačiau vargiai teprimena vietą, kuri jau pasirengusi priimti žmogų. Šios nuotraukos iliustruoja katastrofizmo idėją, geologinę teoriją, pasak kurios pasaulis susiformavo kaip galingų periodiškų klodų antsprūdžių padarinys. Clarence'as Kingas, vienas iš Geologijos asociacijos lyderių, 1877 m. Yale'yje skaitytoje paskaitoje tvirtino, jog „staigios, neįprastai galingos Žemės energijos išsiveržimas paliko pačioje žmonijos atmintyje baisų pėdsaką“. Kingas buvo įsitikinęs, „jog jei nuo gyvybės atsiradimo dažnai pasikartojančios katastrofos išraudavo ją su šaknimis, tai reiškia, kad ir kūrimas

neišvengiamai turėjo būti pakartotas daugelį kartų". Katastrofizmo teorijos šalininkai atmetė Darvino evoliucijos teoriją ir tikino, jog Žmogus, atsiradęs po paskutinio klodų antsprūdžio, yra išskobtas Dievo rankos, kurios darbų liudininkas yra peizažas. Amerikos peizaže ryškiai įspausti paskutinės katastrofos pėdsakai ir kaip tik todėl jis „kelia ypatingą susidomėjimą". Louisas Agassizas, turbūt įžymiausias šios teorijos šalininkas, samprotauja apie tai, jog „santykiai bei proporcijos, egzistuojantys visame gyvūnijos ir augalijos pasaulyje, turi intelektinį bei idealųjį ryšį..."

Vargu ar kada fotografai turėjo tokį aiškiai suformuluotą teorinį savo darbo pagrindą. Jis susijęs su vis ta pačia ir labiausiai išsiskiriančia fotografų tyrinėtojų darbų ypatybe. Nesvarbu, ar šiose nuotraukose įamžintos bebrų užtvankos, ar senovės griuvėsiai, ar gamtos katastrofos suverstos uolos, jas vienija tas pats bruožas, kartu ir atskiriantis nuo europietiškųjų pirmykščio peizažo nuotraukų, – reginio šaltumas ir vietos neapibrėžtumas. Fotografai geologai rinkosi ypatingą rakursą – iš aukštai, ištisines linijas, tad reginys, kurį jie perteikdavo, atrodydavo tepasiekiamas tik žvilgsniu. Jei šiose nuotraukose esama priekinio plano, tai jis tėra riba arba prasideda truputį toliau, tarytum fotoaparatas būtų užfiksavęs tai, ką matome, ne nuo žemės. Visais tais metais aktyviai reiškęsi Europos peizažistai, kaip antai George'as Washingtonas Wilsonas, Francis Bedfordas ir Williamas Englandas, priešingai, siekė sušvelninti tolimų atstumų įspūdį, pripildydami priekinį planą detalių, sėdinčių figūrų ir pan. Amerikiečių peizažuose nėra nieko, kas vaizdą „priartintų"; jis lieka nepasiekiamas, jo detalės matomos per atstumą, o gal net ir per tarpeklį, kaip O'Sullivano de Chelle kanjono nuotraukoje. Kitaip tariant, fotografai vaizduoja peizažą kaip įvaizdį, kaip pastebėtą konfigūraciją, kuri tikrovėje retai tepasitaiko. Galbūt tokių begalinių ir nepažintų platybių akivaizdoje ir nebuvo kitos alternatyvos, praminto tako ar poilsio vietos, kuri leistų žiūrovui pasijusti kaip namie.

Tačiau tiesa veikiausiai yra kur kas sudėtingesnė. Taip, tyrinėtojų nuotraukos atveria mums tolimus peizažus; bet kartu jos yra susistemintos tiek, jog pasidarė visiškai paprastos. Blizgantys vandenys daužosi į tikslias kranto linijas, kur baltintų akmeninių sienų fone eglių šakos sudaro tikslius, tarytum išpjaustinėtus ornamentus. Visus reginio elementus – uolas, žvirgždą, rąstus, vandenį, dangų – fotografai tyrinėtojai stengėsi perteikti nepriekaištingai tiksliai. Jie mėgo laužytas erdvės properšas, kurios išryškina šešėlingas uolas blyškių kalnų virtinių fone. Taip randasi vaizdas, kartu natūralus ir dirbtinis, konkretus ir abstraktus. Peizažas įspraudžiamas į aiškią vaizdavimo formulę.

Šiuo požiūriu fotografų geologų darbai primena to laikotarpio amerikiečių peizažistų tapybos darbus, kuriuose toks dvilypumas taip pat akivaizdus. 7-ojo dešimtmečio dailininkų Fitzo Hugho Lane'o, Johno Fredericko Kensetto ir



34 TIMOTHY H. O'SULLIVAN „Senoviniai griuvėsiai de Chelle kanjone, Naujoji Meksika (Teritorija)", 1873. 11-oji iš dvidešimt penkių nuotraukų rinkinyje *Geografiniai tyrinėjimai ir apžvalgos į vakarus nuo 100-ojo dienovidinio (Geographical Explorations and Surveys West of the 100th Meridian) 1871–1874 m.* Pagal Karo departamento užsakymą atlikta Inžinerijos korpuso, vadovaujant leitenantui George'ui Wheeleriui, publikuota Juliuso Bieno (Niujorkas, 1874).

Sanfordo Robinsono Giffordo paveikslai iš esmės atrodo natūralistiniai, – jie kupini subtilios žalumos, suskeldėjusių uolų, ribuliuojančio vandens.Tačiau akivaizdu ir tai, jog jie nutapyti pagal gana griežtas vaizdavimo formules. Lane'as, Kensettas, Giffordas ir kiti formules turėjo kiekvienam reiškiniui: debesims, pievoms, kalnams, girioms ir bangelėms. Jie taikė zonų sistemą, griežtai atribodami žemę, dangų, mišką ir vandenį. Taigi iš pažiūros natūralistiniai jų peizažai įdėmiau pažvelgus pasirodo esą detalių rinkiniai, pagaminti pagal ištisą vaizdavimo sistemą. Žinoma, toks sąlygiškumas apskritai būdingas tapybai. Tačiau tuo laikotarpiu jis buvo itin akivaizdus, sudarė ypač svarbią paveikslo semantikos dalį. Fotografai nė kiek ne mažiau schemiškais pjūklo dantis primenančių medžių linijų ir blyškių šlaitų deriniais taip pat kreipė dėmesį į tai, kas jų raiškos priemonių sistemoje buvo įprasta. Nuotrauka turėjo savo vaizdavimo formulę, kurios reikėjo laikytis perteikiant gamtos elementus, tad fotografai tyrinėtojai akcentavo aiškius tonų bei erdvių lūžius, stropiai sekdami, kad nė vienas iš tų elementų nebūtų praleistas. Taigi, nors Vakarai dar ir nebuvo prisijaukinti, į juos jau buvo įsiveržta, jų turtai aprašyti ir suklasifikuoti.

KETVIRTAS SKYRIUS

Maži pasauliai

Thomsonas Kinijoje; Emersonas Fenso pelkynuose; Curtisas tarp Šiaurės Amerikos indėnų; Pontingas Didžiuosiuose Baltuosiuose Pietuose

Kitas fotografijos etapas iš pirmo žvilgsnio atrodo kur kas sudėtingesnis nei visa, kas buvo įvykę iki tol. Fotoaparatai gaminami mažesni, lengviau valdomi. 9-ajame dešimtmetyje šlapios fotoplokštelės užleidžia vietą sausoms, žymiai patogesnėms, pagaliau išrandama ir vyniojama fotojuosta. Juo masiškiau puola fotografuoti mėgėjai, juo rimtesniais menininkais ima laikyti save profesionalūs fotografai. Jie išmoksta gaminti specialius atspaudus parodoms, o savo nuotraukų reprodukcijas spaudai atlieka fotolitografijos ir giliaspaudės būdais. Buvo fotografų, kurie specializavosi dokumentinės fotografijos srityje, jie nukeliaudavo kaskart vis toliau ieškodami medžiagos leidėjams; leidėjai, savo ruožtu, 8-ajame dešimtmetyje išmoko gana sudėtingų fotomechaninio spausdinimo būdų ir pagamindavo geros kokybės, tikslius bei ilgaamžius atspaudus. Visame pasaulyje ėmė steigtis fotografijos klubai. Į bendrą veiklą įsitraukė ir talentingi mėgėjai.

Nepaisant tokios įvairovės, XIX a. pabaigoje fotografijoje gana ryškios ir tam tikros pastovesnės tendencijos. Fotografai, menininkai ir dokumentininkai, vis dažniau tampa ideologais, vienos ar kitos pasaulėžiūros šaukliais ir visuotinių vertybių kritikais. Iliustruodami knygas, komponuodami nuotraukų albumus, jie kūrė ir apgyvendino savo oazes: paprastus, patrauklius ir judrius alternatyviuosius pasaulius. Iš pradžių šie vaizdingi mikrokosmosai buvo tik įvadas į sudėtingas visuomenes, tačiau 9-ojo dešimtmečio pabaigoje fotografai ima konstruoti utopinius pasaulius, kuriuose įkūnija savo kritišką požiūrį. Pirmasis fotografas, pasirinkęs vaizdavimo objektu visuomenę kaip visumą, buvo Johnas Thomsonas, škotų keliautojas ir geografas. Pirmasis jo darbas gana paprastas – 1867 m. Edinburge jis paskelbė pasakojimą *Kambodžos senovės vertybės* (*Antiquities of Cambodia*). Panašiai kaip ir jo pirmtakai Indijoje bei Egipte, Thomsonas ieškojo stebuklų, ypač jį viliojo didingi sugriuvę miestai. Baigęs šį darbą, jis nukreipė dėmesį į Kiniją, po kurią penkerius metus 7-ojo dešimtmečio pabaigoje – 8-ojo dešimtmečio pradžioje keliavo su fotoaparatu. Šios antrosios kelionės rezultatas – ambicingasis jo nuotraukų rinkinys *Kinijos ir jos žmonių vaizdai* (*Illustrations of China and its People*), kurio keturis tomus 1873 m. išleido „Sampson Low, Marston, Low and Searle". Dviejuose šimtuose nuotraukų bei išsamiuose atskiruose aprašuose smulkiai ir nuosekliai atspindėtas Kinijos gyvenimas. Johnas Thomsonas buvo aiškiai nusižiūrėjęs į pastoriaus Justuso Doolittle'o rinkinį, pavadintą *Kinų visuomenės gyvenimas* (*Social Life of*



35 JOHN THOMSON „Šauktiniai seržantai Westminsteryje". Iš serijos *Gatvės gyvenimas Londone*, II d., 1876 m. kovas. Atspausta vudberitipijos būdu.

the Chinese), su paantrašte *Kasdienio Kinijos gyvenimo dagerotipiniai atvaizdai* (*A Daguerreotype of Daily Life in China,* 1868), išleistą „Sampson Low, Son and Marston". Justusas Doolittle'as, keturiolika metų misionieriavęs Fuhchau, daugiausia domėjosi kinų apeigomis ir religija. Ir nors reporterio Thomsono užduotis buvo kur kas konkretesnė, jį, kaip ir Doolittle'ą, domino opijaus rūkymas, kankinimai, viešos egzekucijos, – ženklai, iš kurių pažįsti pagonišką, atsilikusią šalį, verkiant reikalingą geros rankos. Įtarieji kinai, patvirtindami savo atsilikimą, ne kartą užpuolė Thomsoną su fotoaparatu, nes šis jiems atrodė mirtį nešantis įnagis.

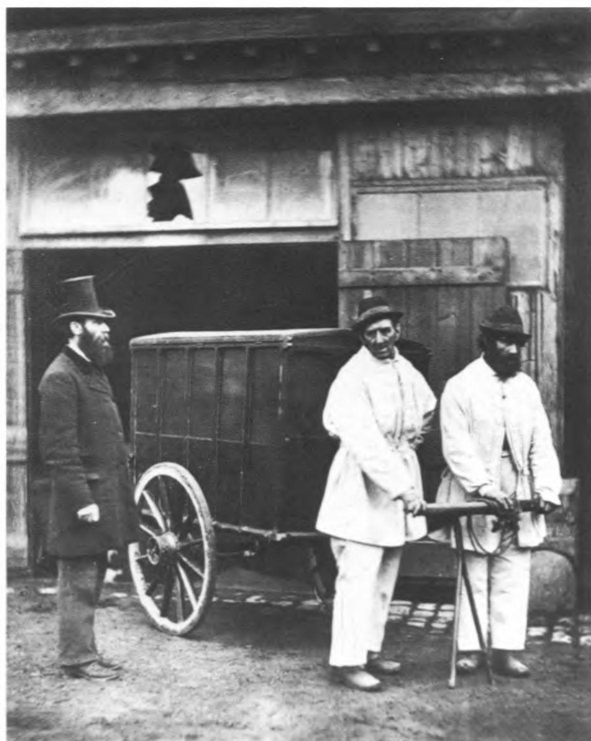
Thomsonas išvarė naują vagą leidyboje. Štai kaip jis pristatė savo knygą:

Imtis iliustruoti kelionių knygą nuotraukomis – iš tiesų neįprastas eksperimentas, prieš keletą metų atrodęs kone pražūtingas dėl to, kad reprodukcijas pagaminti būdavo itin sunku. Tačiau nūnai šis menas jau tiek pažengęs, kad kopijų skaičių įmanoma padauginti taip pat lengvai, o atspaudus gauti su tomis pačiomis medžiagomis, kaip ir medžio ar metalo raižinių atspaudus. Aš esu kuo nuoširdžiausiai įsitikinęs, jog šis sumanymas bus sėkmingas, ir viliuosi išvysti, kaip kiti keliautojai pritaikys būdą, kurį ką tik pritaikiau aš, nes juo pagamintų nuotraukų tikroviškumas leidžia skaitytojui taip prisiartinti prie vaizduojamos scenos, tarsi jis pats tiesiogiai atsidurtų priešais ją.

Jis aprašė ir nufotografavo angliakasybos darbus, primityvius ir prastai organizuojamus. Jis išsamiai aprašė parako ir kaparių gaminimą, būdus, kuriais pirkliai patikrina, ar monetos iš gryno aukso. Jis domėjosi vidaus ir užsienio reikalais, šalies saugumu, ginklų gaminimu. Jis fotografavo vyriausybės pareigūnus ir pirklius, mongolus darbininkus, valstiečius, totorių kareivius. Darbininkus ir genčių atstovus jis surikiuoja puslapyje po penkis it vinjetę, o gubernatoriai vaizduojami po vieną.

Keistoka, kad Thomsonas, Karališkosios geografijos draugijos narys, mažai dėmesio teskyrė peizažui. Jo žvilgsnį dažniausiai traukia pramoniniai vaizdai, visuomenės gyvenimo siužetai. Iš tikrųjų jo knyga nėra kokia nešališka apžvalga. Ją gal pavadintume prospektu prekiautojams bei naujakuriams. Keliaudamas Jangdzės upe, fotografas tyrinėjo garlaivių maršrutus, gyvenvietes. Kinų gubernatorius jis pavaizdavo kaip galimus europiečių verslininkų derybų partnerius; Thomsonas pristato ir darbininkų bei amatininkų klasę, su kuria europiečiui veikiausiai teksią susidurti. Jam padarė didžiulį įspūdį nepanaudoti žmogaus ir gamtos ištekliai, o knygą, kurią jis parašė, geriausiai tiktų pavadinti kolonizatoriaus vadovėliu. Autorius rodo Kiniją kaip šalį, kurią valdo praktiški žmonės, rodo jos gubernatorius, kurie trokšta matyti šalį vakarietišką, arbatos maišytojus, apdairius pirklius. Ne, tai tikrai nėra misionierių kraštas, kuriame svarbiausios neapčiuopiamos vertybės – animalistinio pasaulio garbinimas, konfucianizmo išmintis, poezija ir peizažo menas.

Paskui Thomsonas nukeliavo į vieną iš tamsiausių pasaulio kampelių; ši kelionė įkvėpė jį sukurti seriją *Gatvės gyvenimas Londone* (*Street Life in London*),



36 JOHN THOMSON
„Sanitarai". Iš serijos *Gatvės gyvenimas Londone*, II d., 1876 m. kovas. Atspausta vudberitipijos būdu.

kurios vienuolika dalių 1876–1877 m. išleido „Sampson Low, Marston, Searle and Rivington". Thomsonas ir rašytojas Adolphe'as Smithas tyrinėjo padugnių Londoną ir iš šių „išvykų" parsigabeno nuotraukas „Juodaodis Džekas", „Plieninis Bilis", „Pramuštgalvis Alfas", taip pat vagišių, nakvynės namų lankytojų, elgetų ir nepriklausomų batų blizgintojų nuotraukas. Laikraštis *Court Circular* pavadino Thomsono nuotraukas (buvo sugrupuotos po tris, atspausdintos ryškiais sepijos dažais naujuoju vudberitipijos būdu) „kapitaliniais pavyzdžiais". Medicinos laikraštis *Lancet* pareiškė, jog šios fotonuotraukos tikriausiai sudomins „sanitarą, miesto gyventoją ir filantropą". Iš tiesų Thomsonas ir Smithas pavėlavę tyrinėjo laukinį Londoną, 8-ajame dešimtmetyje masinusį keliautojus bei istorijų rašytojus ir jų auditoriją – vidurinę klasę. Autoriai teisinosi, jog *Gatvės gyvenimo* tema neišsemiama, nuolat kintanti, o fotografija suteikusi jų liudijimams „neabejotino tikslumo". Juk jų pirmtakus, sakykim, rašytoją Jamesą Greenwoodą, visi kaltino jausmingumu bei perlenkimu. Be to, Thomsonas ir Smithas norėjo atkreipti dėmesį į skurdą, kerojantį augant tautos gerovei.

Darbininkų rajonai Londone, ypač East Ende, buvo nuskurę, retai pašaliečių telankomi, pavojingi. Patys darbininkai, atrodė, ritosi vis žemyn, degradavo,



37 Peter H. Emerson „Miežių derlių dorojant". Iš rinkinio *Rytų Anglijos gyvenimo vaizdai* (*Pictures of East Anglian Life*, Londonas, 1888), 7-oji iš trisdešimt dviejų giliaspaudės būdu atspaustų iliustracijų.

pasiekę tokį skurdą, kad virto žmonių giminę menkai teprimenančia paderme, tapo aršūs, sukti, nepajėgiantys atlikti jokio sunkesnio ar daugiau įgudimo reikalaujančio darbo, kuriam paprastai samdydavo tvirtus atvykėlius iš provincijos. Tokios mutacijos galimybę numatė ir Darvino evoliucijos teorija, tad Thomsono auditorija nekantraudama laukė patvirtinančių naujienų.

Thomsono socialinės hierarchijos suvokimas, išryškėjęs jau knygoje apie Kiniją, matyti ir čia. Jis ir Smithas apžvelgia ištisą giliausio dugno atstovų galeriją: parodo gatvės gyventojus – galutinai nusigyvenusius nakvynės namų „svečius", elgetas ir darbštuolius vargšus, pasiryžusius kapstytis iš skurdo, taupyti, dirbti netausojant savęs. Susidomėjimą asmenybėmis Thomsonas įkūnija tamsių skersgatvių „aristokratų" portretuose, pvz., „Ticketso" arba Alkoholiko (kuris kartą gėrė tiek, jog „taip katastrofiškai apsinuodijo, kad teko šauktis gydytojų pagalbos"). „Ticketsas" – menininkas, nugrimzdęs į susimąstymą savo studijoje. Ant hierarchijos laiptelių stovintys žemiau, pvz., gėlių pardavėjos, vaizduojami kaip

tipai. Du miesto dezinfektoriai, buvę kelių remontininkai, tempiantys vežimą, laikosi oriai it švininiai kareivėliai, tarsi meistrai, kuriems vadovauja viršininkai su katiliukais. Thomsonas dirbo turėdamas galvoje socialinių pakopų idėją. Net ir tarp padugnių jis įžvelgė aristokratus iš prigimties, veiklius buržua ir ištikimuosius pėstininkus. Kitaip tariant, jis apriboja neaprėpiamą, kintantį vaizdavimo objektą, parodo jį kaip žaismingą miniatiūrinę bendruomenę, turinčią savo kalbą ir hierarchiją.

Kad gautų norimą tobulesnį vaizdą, Thomsonas montavo ir komponavo. Peteris Henry Emersonas, svarbiausias iš jo kaip fotografijos knygų autoriaus sekėjų, ieškojo atokvėpio, alternatyvios tikrovės, tobulesnės nei ta, kuri buvo 9-ojo dešimtmečio Anglijoje. Jis troško priminti nykstantį gyvenimo būdą, kuriame jokios vertės neturėjo Thomsono aukštinamas triūsas. Labiausiai jis mėgo archajiškąją Rytų Angliją, o jo vaizduojami „vaiduokliai“ – tai tie patys Thomsono degeneratai kokni ir gausūs jų giminaičiai, grasinantys užplūsti Angliją. Londonas – didžioji blogio versmė, miestas, „nuskendęs rūkuose“, kur gyventojai „stypina it šmėklos per sniegą, slegiami nuodingų garų debesų“.

Emersonas – pirmas iš žymių fotografų, gerai suvokusių fotografijos raiškos ribotumus ir atvirai su jais susikovusių. Savo veiklą jis pradėjo gana nuolankiai sekdamas tapytojų pėdomis, tačiau netrukus ėmėsi iš naujo įvertinti perimtas idėjas ir ne mažiau kaip dešimtį metų, pradedant nuo 9-ojo dešimtmečio vidurio, straipsnių serijose, žurnaluose, dokumentiniuose tekstuose skelbė savo atradimus, kuriems fotografijos istorijoje iki šiol nėra prilygta.

Jis išgarsėjo daugiausia kaip Rytų Anglijos kaimo fotografas, kartu ir kaip intelektualus juodadarbis ir vaidingas estetas, mėgstąs terorizuoti fotografija besidominčią publiką. Emersonas gimė Kuboje 1856 m. Jo motina buvo anglė, tėvas – amerikietis. Mokykloje, kurią baigė Anglijoje, paskui ir Kembridžo universitete jis skynė visus laurus. Studijavo mediciną ir įgijo gydytojo kvalifikaciją, tačiau 1882 m. susidomėjo fotografija, o 1885 m. fotografijos pasaulyje tapo garsenybe. 1886–1895 m. išleido aštuonis nuotraukų rinkinius knygų ir aplankų pavidalu.

Pirmas didesnis Emersono veikalas buvo *Norfolko platumų gyvenimas ir peizažas* (*Life and Landscape in the Norfolk Broads*, 1886), kurio tekstą jis parašė su savo bičiuliu tapytoju T. F. Goodallu, o keturiasdešimt knygos iliustracijų platinotipijos būdu pagamino Valentine'as iš Dundee. Knygą išleido „Sampson Low, Marston, Searle and Rivington“, leidėjai, publikavę ir Thomsono *Gatvės gyvenimą*. Kaip matyti iš pavadinimo, nuotraukos vaizduoja valstiečių gyvenimą, gamtą. Regime valstiečius ir medžiotojus iš arti, jie doroja derlių, medžioja. Kresni kaimiečiai pėdina namo po darbų. Medžiokliai žvaliai žvalgosi po pelkes. Prieblandoje spiečiasi valstiečių trobelės. Emersonas atskleidžia ypač išsamų kaimo gyvensenos paveikslą. Knygoje, kuri buvo sumanyta kaip dokumentas ir kaip meno kūrinys, autorius parodo rūkų, veidrodinių vandenų,

plokščių horizontų kraštą, kuriame gyvena žvejai, smulkūs fermeriai ir valtininkai.

Šią knygą formavo dvi pagrindinės įtakos. Liaudies gyvenimo atspindžiams padarė įtaką prancūzas Julles'is Bastienas-Lepage'as, žymiausias 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečio dailininkas realistas, kurio paveikslai Londone dažnai buvo eksponuojami ir jais žavimasi. Emersonas palankiai rašė apie šiuos paveikslus ir keletą kartų imitavo juos savo nuotraukose. Šio menininko kūryba padėjo Emersonui susiformuoti, tačiau vėliau iš tos įtakos jis išsivadavo. Bastienas-Lepage'as tapė valstiečių gyvenimą ir darbus, panašiai kaip J.F. Millet amžiaus pradžioje. Bastieno-Lepage'o tapyba paprasta ir racionali, jis piešia gamtai artimus žmones. Vaizduoja nešališkai, žmones visuomet rodo jų aplinkoje, kaip ir jo sekėjai anglai, kurie dažniausiai tapė Cornisho žvejybos uostą Newlyne (1880 m. ir vėliau). Dirbdami gamtoje Newlyno tapytojai tikėjosi pasiekti tikroviškumą. Jie stengėsi įkūnyti fundamentalias vertybes, autentišką, natūralią gyvenseną, priešišką didmiesčių gyvenimo dirbtinumui.

Antroji įtaka, kuri nėra paminėta kalbant apie Emersono ir Godallo darbą, – regionų vaizdavimo tradicija. Nuo 5-ojo dešimtmečio Norfolkas buvo laikomas pirmykščiu rojumi, kuriame knibždėte knibžda laukinių gyvūnų, veši ryškiaspalvės gėlės ir gyvena paskutiniai laisvi Anglijos žmonės – žvejai ir medžiotojai, mintantys žemės ir vandens gėrybėmis, nepripažįstantys niekieno viršenybės. Anglų Arkadijos poetas buvo George'as Christopheris Daviesas. 1883 m. buvo išleista knyga *Norfolko platumos ir upės, arba Rytų Anglijos vandens keliai, įlankos ir įžymybės* (*Norfolk Broads and Rivers, or The Water-Ways, Lagoons, and Decoys of East Anglia*) su T. ir R. Annanų iš Glazgo fotolitografinėmis iliustracijomis, padarytomis pagal Davieso nuotraukas. Daviesas valtimi keliavo per pelkynų kraštą, tad jo dienoraštis yra ir kelionių vadovas, ir nuotykių apysaka. Emersono knygos sukomponuotos pagal lygiai tokį pat modelį, nes jis rėmėsi Davieso žurnalistine maniera, taip pat ir Bastieno-Lepage'o tapyba.

Emersono sumanymą lėmė tai, kad Norfolko kraštas buvo reikšmingas ne vien savo grožiu. Ištikimiesiems jis buvo paskutinė senovės gyvenimo Anglijoje salelė. Tačiau senovišką gyvenseną liautasi gerbti. Drenažo gyslos vis tankiau raizgė pelkes, grasindamos jose besiglaudžiančiai gyvybei ir viskam, kieno gyvastis nuo pelkių priklauso. Griežti medžioklės ir žūklės įstatymai, naudingi veikiau atvykėliams meškeriotojams ir žemės savininkams, atėmė kąsnį tenykščiam medžiotojui. Nutiesti geležinkeliai, tad sumažėjo upių kelių, o valčių prieplaukas teko uždaryti. Turizmas atvėrė kelią degradavusiems miesto žmonėms į šią paskutinę šventovę. Daviesas suvokė, kokie pražūtingi technikos pažangos padariniai gamtai, tačiau dėl to taip nesielvartavo. Emersonas sielojasi, pagautas nuoširdžios nevilties, jo reportažai – tai desperatiškas klyksmas žmogaus, suvokiančio, jog jokios pastangos nesustabdys šio didžiojo potvynio.



38 PETER H. EMERSON „Žiemos saulėtekis". 1-asis iš šešiolikos knygos *Pelkių lapai* (Londonas, 1895) cinkografinių atspaudų.

Tačiau pirmiausia ir Emersonui, ir Daviesui iškilo problema, kaip ribotų galimybių fotografijos priemonėmis užfiksuoti tą turtingumą, kurį jie mato, kurį jiems perteikia jų pačių pajautos. Abu menininkai leido dienas rojaus idilėje: „Vakariniame pakraštyje prasiveria miško trakai, užtvindyti virpčiojančios saulės šviesos ir šešėlių; žalia parko veja ir derlingi laukai; galvijai iki kaklo įbridę į žolę įlomėse, senų medžių paunksmėje..."; taip rašė Daviesas apie Wroxhamo platumas. Tos vietos grožis jaudino iki sielos gelmių. Emersonas, įsimylėjęs peizažą, nepraleido pro akis nė smulkmenėlės, pradedant nuo žiemos ūkų ir baigiant vasaros pilnatve. Tačiau toks turtingumas pranoko fotografijos galimybes, ir pagaliau tai supratęs Emersonas mėgino apsiriboti subtiliais miniatiūriniais vaizdeliais – gruodo, rūkų ir tolimų horizontų, žiemos peizažu, susitaikančiu su monochrominės fotografijos ribotumais. Paskutinėje Emersono iliustruotoje knygoje *Pelkių lapai* (*Marsh Leaves*, 1895) išvystame šešiolika pačių kukliausių nuotraukų, subtilių pilkšvo pasaulio graviūrų su neryškiais erškėčio šakų ir sausų nendrių kontūrais. Šios nuotraukos labiausiai primena suvenyrus, trapius atsiminimus, įspaustus popieriuje.

Taigi, kad perteiktų visą turtingumą bei įvairovę, kurią išvydo Norfolko platumose, Emersonui teko pasitelkti tekstą, ir žodžiai įamžino tai, ką fotoaparatas žadėjo, tačiau įvykdyti neįstengė. Šiaip jau Emersonas nebuvo rašytojas, nors kartais, jei jį įsiutindavo tuometinio gyvenimo niekšiškumas, jis galėjo tiesiog prapliupti, piešti apokaliptinius vaizdus. Vadovaudamasis natūralizmo priesakais, kai susivaldydavo, jis kaip metraštininkas imdavo aprašinėti peizažą

ir užrašinėti vietos tarmę. Knygos *Laukinė gamta potvynio vandenyse* (*Wild Life on a Tidal Water*, 1890) įžangoje jis pabrėžė, jog visi jo aprašymai „užrašyti *įkvėpimo akimirką*, tačiau vis tiek su tokiu stropumu bei apmąstymu, kokio reikalauja gero tapytojo darbas". Emersono aprašymai tikslūs ir jausmingi, o vietos tarmių tekstai nepaprastai vaizdingi. Kartais atrodo, jog jis visiškai nusišalina ir tik fiksuoja tai, ką mato ir girdi.

Ne visi jo reportažai objektyvūs. Menininkas jaučia peizažą kaip gyvą būtybę, – pavasaris ją pažadina, ugnis apvalo, vėjas nučaižo, žiema nuramdo ir nužudo. Kai kurie šio sudvasinto pasaulio aprašymai atrodo tarsi žodžiais nutapyti gyvi ekspresionistiniai peizažai. Natūralistinis objektyvumas prieštaravo galingai subjektyviai autoriaus nuostatai, jo polinkiui dramatizuoti visa, kas pasitaikydavo kelyje. Kodėl tuomet Emersonas iš viso fotografavo? Todėl, kad šykšti fotoaparato raiška pažabodavo jo vaizduotę, kuri grasinosi nutrūkti it laukinė. Lygiai taip jį, kaip pasakotoją, sutramdo dokumentininko skrupulai.

Pamažu Emersonas prarado tikėjimą savimi ir viskuo, ką galėjo pasiūlyti jo amžius. O iš pradžių jis tikėjo menu ir kultūra. Rinkinyje *Laukinė gamta potvynio vandenyse* menininkas dar išreiškė tikėjimą kultūros pranašumu: „... mes turime nepamiršti, kad visų pirma menininkai išmoko mus mylėti gamtą, kad jiems privalome būti dėkingi už tai, kad išmokstame gamtos grožį įvertinti..." Tačiau kai Emersonas rašė *Apie Anglijos įlankas* (*On English Lagoons*), jo nuostata buvo jau visai kitokia: „Juo daugiau stebi gamtos reiškinių, juo labiau įsitikini, kad gamtoje vyrauja kur kas didesnė harmonija, nei daugelis tapytojų norėtų mus įtikinti..."

Bet jei gamta tobuliausias menininkas, jei jos poveikis pats palankiausias, ko tuomet verti visi Emersono atradimai Rytų Anglijoje? Kaip ir Bastienas-Lepage'as bei šio sekėjai, jis iš pradžių nuoširdžiai tikėjo kaimo žmonių, susiejusių savo gyvenimą su gamta, kilnumu. Tačiau jo valstiečiai retai buvo tokie. Taip, jie iš tiesų yra išvien su gamta, tačiau elgiasi veikiau kaip lapės ar vilkai, o ne kaip sąmoningos būtybės. Su Emersonu kaimiečiai daugiausia šnekučiuodavosi apie medžioklę, laimikį, pagautą kilpomis ir tinklais, svaidomaisiais ginklais, stambaus kalibro šautuvais. Retų paukščių kraują jie paleisdavo taip pat negailestingai kaip ir visų kitų. Kartais tie medžiokliai elgėsi tiesiog šiurpiai: štai vienas jų, autoriaus aprašytas knygoje *Laukinė gamta potvynio vandenyse*, abejingai stebėjo, kaip valtele plaukę turistai įstrigo klastingose upės žiotyse ir nuskendo. Kaimiečiai buvo gailesčio nepažįstanti padermė, kuri neigė beveik viską, ko buvo galima iš jos tikėtis. Pagaliau Emersonas tampa stoiku, susitaikiusiu su pelkynų žmonių žiaurumu, ir ima tenkintis tuo, jog fiksuoja peizažo poveikį sau pačiam.

Emersono pelkynų kraštas, ypač toks, kokį įsivaizdavo pirmąkart į jį įžengęs, buvo archajiška svajonių šalis, kuri turėjo tapti atsvara didmiesčių Anglijai, nuskandinti rylų bei aludžių triukšmą. Tokia vizija turėjo nemažai sekėjų: neri-



39 Frank Meadow Sutcliffe „Moliuskų rinkėjai". Data nenurodyta, bet galėtų būti 9-asis dešimtmetis, kai vaizduoti jūros pakrantę Didžiojoje Britanijoje tampa gero skonio bruožu.

mastingame XX a. 3-iajame dešimtmetyje fotografai atrado Vokietiją kaip Viduramžių miestų vaizdų bei senų ąžuolynų šalį, o vėliau, krizės metais, Henri Cartier-Bressonas, André Kertészas ir Brassaï atvėrė Prancūziją kaip vynuogių augintojų ir stotingų valstiečių kraštą.

Savo kūryba artimas Emersono ieškojimams, tik gal ne toks nuoseklus, buvo F.M. Sutcliffe'as, fotografas portretistas, dirbęs Whitby mieste, Jorkšyro pakrantėje. Sutcliffe'as užsidirbdavo pragyvenimą, kurdamas portretus, bet labiausiai jį domino tas žanras, kurį savo kelio pradžioje plėtojo Emersonas, taip pat tapytojai natūralistai, kūrę Bretanėje ir Kornvalio pakrantėje. Sutcliffe'as fotografavo pajūrio žvejus, Emersono kresnų valstiečių brolius. Sutcliffe'o vaizduojamieji, žvejai ir jų moterys, šnekučiuojasi ant priebučio laiptelių arba prieplaukoje, merkia į vandenį tinklus, naršo po akmenimis ieškodami masalo.

Kaip ir Emersonas, Sutcliffe'as jaudinosi dėl to, kad miršta senoji gyvensena. Jo miestas, garsėjęs žvejyba ir laivų statyba, darėsi vis labiau priklausomas nuo

turistų, blėso senoji dvasinga atmosfera. Šaižūs rylų garsai pakeitė laivų ūkesį, burines valteles – garlaiviai, irklines valtis – motoriniai kateriai. Gretimuose kaimuose padėtis buvo ne ką geresnė, kadangi keliaujantys amatininkai – skardininkai, žirklių galąstojai, smulkūs prekijai, puodžiai bei kurmių gaudytojai – išmirė ir jų jau niekas nepakeitė. Miestuose senovines akmenimis grįstas gatves užliejo betonu, o stogus, nuplėšę rangytas čerpes, uždengė šiferiu. Sutcliffe'as išsamiai pasakojo apie šiuos moderniųjų laikų praradimus, ypač vėlyvaisiais gyvenimo metais, o vaisingiausiu savo kūrybos laikotarpiu, 9-ajame ir 10-ajame dešimtmetyje jis pasiryžo šį išnykstantį pasaulį įamžinti.

Skirtingai nuo Emersono, Sutcliffe'as liko ištikimas savo ankstesniems vaizdavimo objektams; jis buvo natūralistas iki kaulų smegenų. Tačiau reikėtų paminėti dar vieną jo kūrybos aspektą, tarsi išpranašaujantį XX a. idėjas. Kartais jis sukomponuodavo žvejų ir tingiai prieplaukoje vaikštinėjančių poilsiautojų figūras taip, kad jie atrodytų įsigilinę į pokalbį. Jo vaizduojami valstiečiai dažnai

Spalvotos iliustracijos

XIX a. monochrominės nuotraukos būdavo įvairių rusvų bei oranžinių atspalvių. Albumino atspaudai dažniausiai būdavo aitrios umbros (ryškios tamsiai rudos) spalvos, o jų tonų skalė gana siaura. Atget vaza iš Versalio pasižymi vientisu ankstyvosios fotografijos tonalumu.

Autochromijos būdas, kurį 1907 m. rinkai pasiūlė broliai Lumière'ai, suteikė galimybę pagaminti dar vienodesnio tono nuotraukas, be blizgančios šviesos ir slegiančių šešėlių. Lartigue'o autochromijos būdu padarytos nuotraukos vaizduoja suvaržymų nepažįstantį pasaulį, kur visa nuostabiai gražiai susilydę ir susilieję. Johnas Havindenas, siekdamas perteikti vaizduojamo objekto apimtį ir paviršių, panaudoja spalvą materijos egzistavimui patvirtinti, tačiau XX a. 4-ajame dešimtmetyje fotografijos tikslai buvo daugiausia visuomeniniai bei reformistiniai, o jiems išreikšti geriausiai tiko pabrėžtinai šaižus juodos ir baltos spalvos derinys.

Kai nauja fotografų karta ėmėsi spalvos, ji jau buvo įvaldžiusi monochromiją. Todėl 7-ajame dešimtmetyje ir vėliau spalvota fotografija yra gerai apgalvota ir dažnai itin sąmojinga: Harry Callahanas ir Manuelis Alvarezas Bravo „perkelia" spalvą – siena įgyja dvi funkcijas, „sudvigubinama", ji tarsi atstoja ir dangų arba joje lieka nematomo medžio atspaudas. Purvinas klanas viduryje gatvės Memfyje išryškina lakantį iš jo šunį, nufotografuotą Williamo Egglestono. Helen Levitt taiko kitokią sistemą: ji renkasi ryškius baltos ir raudonos spalvos derinius prislopintame pilkšvai rausvame fone. Joelas Meyerowitzius, priešingai, spalvą panaudojo tik tam, kad perteiktų begalinę erdvę, pavaizduotų pasaulio didumą ir beribiškumą. Jo nuotraukose šviesa yra tiesiog apčiuopiama. Meyerowitzius perdirba ir plėtoja Stieglitzo ir Westono fotografiją. Spalva atveria galimybes naujai pritaikyti jau anksčiau išmėgintus fotografijos metodus.

I Eugène Atget „Jeano Cornu marmurinė vaza, Versalis". Viktorijos ir Alberto muziejaus rinkinys, Nr. 5046–1904, Londonas.







III Helen Levitt „Gaidžiai. Niujorkas“. Atspausta dažų perkėlimo būdu. Išspausdinta žurnale *Aperture* 1975 m.

< II William Eggleston „Algiersas, Luiziana“. Pirmą kartą išspausdinta knygoje *Kaip suprasti Williamą Egglestoną* (*William Eggleston's Guide*, Niujorkas, 1976).



IV John Havinden „Paplūdimio peizažas“. Atspausta iš „Dufaycolour“ būdu apie 1935 m. pagaminto negatyvo.

V Manuel Alvarez Bravo „Verde“ (Žalia), 1966.

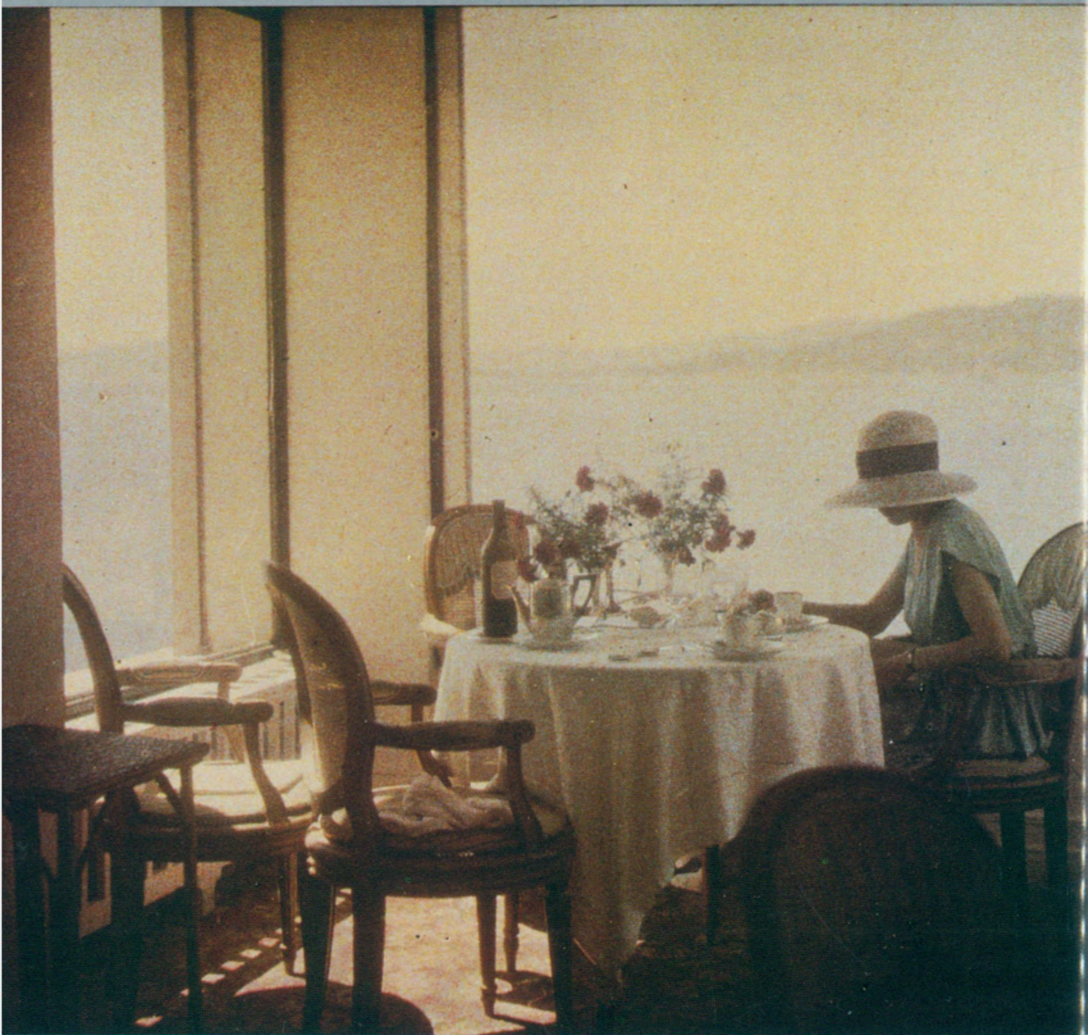






VII HARRY CALLAHAN „Airija, 1979“. Pirmą kartą išspausdinta leid. *Harry Callahan. Spalva* (Niujorkas, 1980).

< VI JOEL MEYEROWITZ „Provincetownas, 1976“. Pirmą kartą išspausdinta kaip 18-asis lakštas kn. Joel Meyerowitz. *Kyšulio šviesa. Spalvotos nuotraukos* (*Cape Light*: *color photographs*, Bostonas, 1978).



VIII Jacques Henri Lartigue „Bibi „Rojaus uolos“ restorane, Antibų kyšulyje“. Autochromija. 1920.

pluša po vieną, varydami vienišą vagą. Jo pajūrio vaikai taip pat vienišiai, nugrimzdę į susimąstymą arba užsiėmę savo žaidimais. Jo peizažai – tai dažniausiai ūkų noktiurnai, jie ne tiek apibūdina, kiek žadina jausmus, kviečia pasvajoti apie rūko apgaubtą miestą ir jūrą. Jei nuotraukose – sausumos gamtovaizdis, matome kelių provėžas ir besiraitančius į tolumą upių vingius. Sutcliffe'o tema – asmenybės vienišumas. Jis arba vaizduoja asmenis, kurie vienumoje ar būriu giliai pasinėrę į savo veiklą, arba ragina žiūrovą susimąstyti žvelgiant į tokius įtaigius objektus kaip tuščias kelias.

Gal dėl šios priežasties Sutcliffe'as tapo vienu iš pirmųjų pripažintų fotografų, susidomėjusių momentinėmis nuotraukomis. Anglijoje „Kodak" kompanija 10-ojo dešimtmečio pabaigoje pradėjo gaminti lengvučius fotoaparatus ir pakvietė Sutcliffe'ą išbandyti vieną iš jų. Fotografas pripažino, jog su tokiu aparatu jis galįs neatsilikti nuo karštligiško savo laiko, kad šis prietaisas patogesnis už visus kitus, su kuriais jis dirbęs anksčiau. Lengvi aparatai suteikė galimybę padaryti intymesnių nuotraukų, tad fotografas įgijo galimybę pabrėžti asmens gyvenimo unikalumą ir kartu ugdyti savo pastabumą. Net ir griežtai reguliuojamoje masinėje visuomenėje lengvi („detektyviniai") fotoaparatai leido fotografams patirti ir įamžinti unikalių akimirkų.

Tuo metu Jungtinėse Amerikos Valstijose Edwardas S. Curtisas brandino sumanymą, kuriam ilgainiui buvo lemta tapti vienu didingiausių visoje fotografijos istorijoje. 1896 m. jis pradėjo tyrinėti indėnų gyvenimą Šiaurės Amerikoje. Ieškodamas finansinės paramos pagaliau kreipėsi į J. Pierpontą Morganą ir 1907 m. išleido pirmą iš dvidešimties tomų, iš kurių vėliau buvo sudaryta serija *Šiaurės Amerikos indėnai* (*North American Indian*). Šį sumanymą Curtisas vykdė iki 1930 m. Jis pradėjo tyrinėti ir rašyti apie apačus, džikarijus, navahus, o paskutinę aprašė eskimų gentį Aliaskoje. „Pažanga" vijosi Curtisą: pradžioje jis susiduria su Jacksono indėnų aborigenų palikuonimis, kuriuos įamžino 1907 m. trečiajame savo knygos tome, – drąsuoliais Žudančiu Medžiuose ir Ogalala; į pabaigą jo indėnai perima vis daugiau baltojo žmogaus įpročių, ir 1927 m., kai Curtiso rinkinyje jau apie 40 000 negatyvų, komančų vadas Wilburas Peebo pozuoja su apykakle ir kaklaraiščiu.

Panašiai kaip Sutcliffe'o pajūrio gyventojai, indėnai buvo – o gal atrodė esą – nykstanti grupė. Curtisas dėl to sielvartavo, tačiau matė, kad šis procesas neišvengiamas. Tokia buvo gamtos valia, įsikūnijusi Amerikos žmonių darbuose. Lygiai taip jis gailestavo, kad nyksta buivolų kaimenės: „Jei būtume rūpinęsi buivolais, jų būtų užtekę dar kokius dvidešimt penkerius metus. Kaip ir kiti pirmykščio gyvenimo turtai, jie būtų tarnavę pagal savo natūralią paskirtį, o baigiant jiems išnykti, galėtume tik žiūrėti su liūdna nostalgija – šitaip žiūrime, kaip miršta miškai ar neaprėpiami prerijų plotai pėda po pėdos praranda savo prigimtinį grožį ir ima nešti naudą, kurios reikalauja pačios gamtos dėsniai".





40 EDWARD CURTIS „Wilburas Peebo – komančas". Giliaspaude išspausdinta serijos *Šiaurės Amerikos indėnai* 19-ojoje knygoje *Vičitai, pietų šejenai, otaviai, komančai* (*Wichita, Southern Cheyenne, Oto, Comanche*, Niujorkas, 1933).

41 EDWARD CURTIS „Hanų ir volpių genčių mergaitės, devinčios atóö". Giliaspaude išspausdinta serijos *Šiaurės Amerikos indėnai* 12-ojoje knygoje *Hopiai* (*The Hopi*, Niujorkas, 1922).

Suvokdamas, kaip sparčiai ir neišvengiamai vyksta visuomenės permainos, Curtisas pasiryžo įamžinti tai, kas praeina. Jo knygose sukaupta gausybė informacijos, ir žodinės, ir vaizdinės, apie žmones, kuriems „galų gale lemta asimiliuotis, susilieti su „aukštesniąja" rase". Jis aprėpia be galo daug, kuo smulkiausiai aprašo žemdirbystės ir žūklės metodus, indėnų politinę veiklą, religiją ir meną. Vienas iš jo tikslų buvo pakeisti baltojo žmogaus galvoje prigijusį indėnų gyvenimo paveikslą, parodyti, jog indėnai ne tik įgudę kariai, bet ir talentingi amatininkai.

Šiaip ar taip, *Šiaurės Amerikos indėnai* yra neįprastas dokumentinis leidinys. Čia gausu žinių apie krepšių pynimą ir apklotų audimą, vežėčių dirbimą ir maisto laikymą, galybės visokios kitokios smulkios informacijos, tačiau šis rinkinys ne tik iškalbingai informuoja, bet ir sujaudina. Pristatydamas pirmąjį tomą, Curtisas taip kalbėjo apie savo sumanymą: „Nors visų pirma esu fotografas, aš žvelgiu ir mąstau nefotografiškai; todėl indėnų gyvenimo istorijos nedės-

tysiu mikroskopiškai smulkiai, ji veikiau bus pateikta kaip platus ir ryškiaspalvis paveikslas…" Šį pažadą jis ir ištesi savo nuotraukose: atspaustos giliaspaudės būdu, jos vaizduoja indėnus, jų žemę, namus ir dirbinius švelnioje išsklidusioje šviesoje, kuri taip pat žadina mūsų jausmus, kaip ir ta, kuri liejasi iš Sutcliffe'o Whitby miesto nuotraukų.

Tai ideali šviesa, nes jo indėnai yra idealūs žmonės, nesvarbu, kad kai kuriuos iš jų, kaip antai mohavų gentį, Kūrėjas nukreipė „blogu keliu". Curtisas vaizduoja indėnus, kurie jam įdomūs savaime, tačiau kartu jis rodo juos ir kaip pavyzdį savo amžininkams, kuriems ne pro šalį būtų iš indėnų pasimokyti.

Be savo didžiojo veikalo, Curtisas parašė bei iliustravo ir daugiau populiarių knygų, pavyzdžiui, *Indėnų gyvenimas senovėje* (*Indian Days of Long Ago*), kuri išleista 1914 m. ir jo pristatyta kaip dorovę ugdantis tekstas: „Aš pamėginau parodyti, kaip jų religiniai įsitikinimai daro įtaką jaunuolio charakterio



42 Edward Curtis „Natiurmortas apačų motyvais". Giliaspaude išspausdinta serijos *Šiaurės Amerikos indėnai* 1-ojoje knygoje *Apačai, džikarijai, navahai* (*Apache, Jicarillas, Navaho*, Niujorkas, 1907).



formavimuisi..." Curtisas daug kartų pabrėžia, koks šis faktas svarbus jo sumanymui ir koks tai reikšmingas indėnų gyvenimo aspektas. Be to, savo požiūrį į tokią svarbią indėnų gyvenimo nuostatą jis įkūnija jų portretuose – pajutų ir ponių genčių indėnai yra dvasingos liūdnų akių būtybės, kaip ir ponios Cameron fotografuoti Viktorijos epochos kilmingieji. Curtisas net ir portretuoja juos panašiai – kaip asmenybes, kurių vidinė šviesa tiesiog perskrodžia tamsą.

Antra, Curtiso indėnai yra žmonės, nuoširdžiai atsidavę menams, – autorius kalba apie tai savo įžangoje ir nuolat kartoja savo tekstuose ir nuotraukose: „Tas pats pasakytina ir apie jų menus, ko neretai net nepastebi atsitiktinis stebėtojas, vos žvilgtelėjęs į indėnus; tačiau tepaminėsiu vieną pavyzdį, vadinamieji indėnai šakniaknisiai, aprašyti kaip pati niekingiausia iš genčių, pina dailius krepšius, kurių raštai kupini simbolinių prasmių ir tokių dailių formų, – tai tikri meno kūriniai". Pietvakarių gentys, kurias jis aplankė pirmiausia, buvo nagingų amatininkų gentys; tad jo ankstyvosios nuotraukos, išspausdintos knygose ar atskirais aplankais, yra natiurmortai, sukomponuoti iš navahų ir mohavų genčių krepšių, puodų ir apklotų. Taigi Curtisas, prisidengęs antropologo interesais, iš tiesų ilgisi visuomenės, kuri puoselėtų menus ir religiją. Kitaip tariant, jis svajojo apie Utopiją tokiu metu, kai Lewisas Hine'as, vienas iš Amerikos didžiųjų dokumentininkų, prabilo apie nežmonišką dirbančių vaikų išnaudojimą, klestintį pramoninėje Šiaurėje.

Curtisas siekė pavaizduoti nuo laiko nepriklausantį pasaulį – tai idealus Arkadijos pasaulis, panašus į tą, kurį savo kūrybos pradžioje įsivaizdavo ir Emersonas. Kaip ir Emersonas, Curtisas prisistato esąs reporteris, kuris stebėdamas tik fiksuoja savo įspūdžius. „Šią akimirką aš sėdžiu prie nuostabaus grožio upelio, vinguriuojančio per apačų krašto miškus. Nesuskaičiuojama paukščių galybė gieda gyvenimo ir meilės giesmes. Per ištiestą ranką nuo manęs tyso medis, tik praeitą naktį pagraužtas bebro, štai pats bebras dabar it strėlė išnyra į šviesą, apžvelgia savo valdas ir šauna atgal. Gedulingai burkuojančių balandžių pulkelis atplazda prie vandens, numalšina troškulį ir vėl nuplasnoja." Tai Gamta, bet ji kitokia nei anoji gamta, ta, kuri tiesė geležinkelius, skerdė bizonus, pėda po pėdos prerijas pavertė dirbama žeme. Šių dviejų gamtos pavidalų sutaikyti neįmanoma, ir Curtisas pripažįsta tai savo leidiniuose, kurių tonas čia objektyvus, čia jausmingas, kuriuose gausu kuo smulkmeniškiausių indėnų darbų aprašymų, iliustruotų nuotaikingais dvasingų indėnų portretais, ramybe alsuojančiais dykumos vakaro vaizdais.

Anglų fotografo Herberto G. Pontingo, kuris išgarsėjo daugiausia kaip Scotto britiškosios Antarkties ekspedicijos (1910–1913) oficialus fotografas, nuostatos gerokai panašios į Curtiso. Nuo 1904 m. Pontingas dirbo Japonijoje, kur fotografavo komercinei firmai „Underwood and Underwood". Jo pirmąją knygą

43 Edward Curtis „Ola-Noatak". 716-asis iš 722 didelių cinkografinių atspaudų, išleistų kartu su rinkiniu *Šiaurės Amerikos indėnai*. Šis portretas įdėtas ir 20-ojoje knygoje (Niujorkas, 1930), kurioje pristatomi Nunivako salos, Kingo salos, Mažosios Diomedės salos ir Velso Princo kyšulio eskimai.

Japonijos studija (*Japanese studies*) kalotipijos būdu 1906 m. atspaudė K. Ogawa. 1910 m. „Macmillan“ leidykla išleido knygą *Japonijoje, lotosų šalyje* (*In Lotus-Land Japan*), kur pateikiami dar smulkesni jo įspūdžių iš Japonijos aprašymai.

Pontingas taip pat ieškojo Utopijos, ir Japonija jam pasirodė labiausiai į ją panaši. Tai šalis, kurios kasdieninį gyvenimą valdo religija, kurioje gerbiamas menas, o meniškumas akivaizdžiausiai įsikūnija visame kame – drabužiuose, induose, net ryžių laukų formose. Japonija, be abejonės, buvo ir sėkmės ženklu paženklinta visuomenė: 1904 m. jos karinės pajėgos sutriuškino Rusiją. Japonija galėjo daug ko pamokyti Vakarus, kurie, kaip netiesiogiai užsimena Pontingas, užvaldyti materializmo ir Japoniją tegalintys paveikti neigiamai, tarkime, smukdydami japonų standartus. Pontingas apgailestavo, kad eksportui japonai gamina keramiką, pataikaujančią pačiam prasčiausiam užsieniečių skoniui.

Jis parodė japonus kaip amatininkus, žvejus, menininkus ir piligrimus, uoliai triūsiančius darbe, poilsio valandėlę plušančius soduose ar stabtelėjusius atokvėpio prie vandens. Jo nuotraukos imituoja šykščias, detalėmis neapkrautas japonų grafikos kompozicijas ir spinduliuoja palaimingą ramybę; knygą *Japonijoje, lotosų šalyje* jis pradeda citata iš Shelley:

They came into a land
In which it seemed always afternoon. *

Antarktyje, kur jis linksmino Scotto ekspedicijos ašigalio tyrinėtojus Japonijos studijomis, Pontingas atrado dar idealesnį pasaulį, visai nepaliestą visuomenės suirutės ir „pasibjaurėtino užsieniečių skonio“. Antarktis, arba *Didieji Baltieji Pietūs*, kaip jis pavadino šį kraštą savo knygos antraštėje (1921), tapo tarsi galutine XIX a. fotografijos lemtimi, įkūnijo tyrą, pirmykštį pasaulį, išpranašautą paskutinių Emersono nuotraukų, sustingdžiusių žiemos pelkynų vaizdus. Tiesios griežtos horizonto linijos, ledo mozaikos bei raštai, dangus be debesų – Antarktį Pontingas galėjo vaizduoti dar šykštesne ir abstraktesne maniera. Apledėjęs Pietų ašigalis, nors ir negailestingas, vis dėlto buvo uostas audringoje jūroje ir estetinis grynuolis, visiškai abejingas visoms kultūros ydoms ir įmantrybėms. Pontingas ir pats pamėgo tokį tobulai paprastą peizažą po chaotiško, nerimastingo gyvenimo: šešerius metus jis praleido Amerikos Vakaruose, dirbo rančose ir anglių kasyklose, porą kartų apkeliavo pasaulį, trejetą metų blaškėsi po Japoniją, karo su Rusija metu kelis mėnesius dirbo karo korespondentu prie 1-osios japonų armijos, Amerikai kariaujant su Ispanija buvo nublokštas į Filipinus; keletą metų keliavo po įvairias kitas šalis. Japonijoje ir Didžiuosiuose Baltuosiuose Pietuose rastas asketizmas ir tyrumas nuramino fotografo klajoklę prigimtį – argi tai nėra viso XIX a. gyvenimo parabolė?

*Jie atkeliavo į šalį,
Kur, atrodė, tvyro amžina prieblanda.

44 HERBERT G. PONTING, Karališkosios geografijos draugijos narys, „Mio pušys, sulinkusios ir persikreipusios nuo jas čaižančių vėjų“. Kalotipinis atspaudas Pontingo *Japonijos studijoje* (Jokohama, 1906).



Tiesa, glūdinti regimybėje

Meninės fotografijos kūrėjai Europoje ir Jungtinėse Amerikos Valstijose apie 1900 m.

Emersono, Sutcliffe'o, Curtiso ir Pontingo kūryba nesunkiai suvokiama. Jie buvo iš esmės reporteriai, domėjęsi valstiečių gyvenimu, indėnų apeigomis, namų židinio garbinimu Japonijoje ir teikę informacijos apie tai. Kai kuriuos kitus jų amžininkus fotografus suvokti nėra taip lengva. Dauguma pastarųjų buvo ambicingi menininkai, aršių diskusijų dalyviai, kritikai, parodų šviesuliai. Ne vienas jų priklausė fotografijos draugijoms, kaip antai 1885 m. Paryžiuje įkurtam Fotografijos klubui, 1892 m. Londone – „Uždarajam ratui" (*The Linked Ring*) ir „Fotosecesijai", įsteigtai 1902 m. Alfredo Stieglitzo. Šie fotografai pelnė garsenybių vardus, dėl jų ginčijosi kritikai, jie laimėdavo prizus tarptautinėse parodose.

Iki 1890 m. pripažintų meninės fotografijos atstovų buvo nedaug; po 1890 m. jų skaičius nuolat auga, ir visoje Europoje, ir Jungtinėse Amerikos Valstijose. Didžiojoje Britanijoje žymiausias novatorius buvo Jamesas Craigas Annanas. Po 1900 m. garsiausiu britų fotografu tapo Frederickas H. Evansas, buvęs knygų pardavėjas. Jis išgarsėjo peizažų ir Viduramžių architektūros nuotraukomis. Dauguma šių menininkų buvo fotografai mėgėjai: Charlesas Jobas, kaimo peizažo specialistas, – biržos brokeris; Alexanderis Keighley turėjo vilnų karšyklą; Josephas Gale'as tarnavo armijoje karininku, o Reginaldas Craigie dirbo Anglijos banke. Visus šios vidurinės klasės verslininkus labiausiai domino peizažas, savo nuotraukose jie idiliškai vaizdavo Britanijos kaimą – paprastai visai negyvenamą arba apgyventą vien pastoralinio žanro veikėjų ir elfų. Jie visi buvo ieškotojai, kuriuos įkvėpė vizija, aiškiausiai įkūnyta kito Anglijos banko tarnautojo Kennetho Grahame'o kūrinyje „Fleitininkas prie Aušros vartų" (rinkinys *Vėjas gluosniuose*, 1908). Grahame'as aprašė ekstazės būsenas šventoje žemėje, kurių metu visa transformuojama, padvelkia grožiu ir dvasingumu. Tokios vizijos įkūnytos ir fotografų darbuose: 1913 m. Keighley „Fantazijoje" regime miškų nimfas, kurios šoka ūkuose arba rymo tykių tvenkinių ir upių pakrantėse.

Daugumai šių talentingų mėgėjų fotografija buvo būdas persikelti į įsivaizduojamą Senąją Angliją ar kitus kerinčius pasaulius. 1892 m. keletas atkakliausiai naujovių siekiančių meninės fotografijos atstovų, nesitaikstydami su ryškaus kontūro tradicijomis, įkūrė „Uždarojo rato" draugiją. Keista buvo ta draugija, kaip ir kiti W. S. Gilberto sumanymai; draugijos metinių parodų globėjais tapdavo



45 Clarence White, Alfred Stieglitz „Panelė Thompson". Vaškuotas platinotipijos atspaudas, apie 1907.



46 FRANK EUGENE „Stieglitzas, Steichenas ir Kuehnas gėrisi Franko Eugene'o darbu". Platinotipijos atspaudas, 1907. Stieglitzo pavadintas „Tutzingo trio".

„Iždo kontrolierius" ir „Aukščiausiasis budelis" bei „Aukščiausiojo budelio padėjėjas". Tai būta džentelmenų klubo, kuris 1900 m. pagaliau įsileido ir moteris. 1893–1909 m. „Uždarojo rato" draugija rengė reikšmingas tarptautines parodas, vadinamuosius salonus. „Uždarasis ratas" buvo įkurtas kaip priešprieša Karališkajai fotografijos draugijai. Tarp jos įkūrėjų buvo veteranas Henry Peachas Robinsonas ir Henry Herschelis Hay Cameronas, Julios Margaret Cameron sūnus.

Iš Didžiosios Britanijos fotografų nėra nė vieno, prilygstančio amerikiečiui Alfredui Stieglitzui, kuris tarptautinėse parodose laimėjo daugiau kaip 150 medalių bei prizų. Stieglitzo žvaigždė ėmė kilti 1887 m., kai Emersonas pirmą kartą palankiai įvertino vieną jo nuotrauką, pateiktą žurnalo *Amateur photographer* (*Fotografas mėgėjas*) organizuotam šventadienių darbų konkursui. Stieglitzas buvo išrinktas į „Uždarąjį ratą" 1894 m.; žurnalą *American Amateur Photographer* (*Amerikos fotografas mėgėjas*) jis redagavo iki 1896 m.; tais metais Niujorko fotografijos klubui įkūrė leidinį *Camera Notes* (*Fotografo užrašai*). Pasitraukęs iš jo 1902 m. įkūrė „Amerikos fotosecesijos galeriją"* ir pradėjo

* Plačiau žinoma pavadinimu „291"; 5-ojoje aveniu, Niujorke. (Vert. past.)

47 FREDERICK HOLLAND DAY „Vizija" iš „Orfėjo" serijos. Platinotipijos atspaudas, 1907.



leisti žurnalą *Camera Work* (*Fotografijos darbai*); iki 1917 m. buvo išleista penkiasdešimt numerių ir per tą laiką jis tapo įtakingiausiu fotografijos leidiniu.

Vienintelis Stieglitzo varžovas Jungtinėse Amerikos Valstijose buvo F. Hollandas Day, genijus iš Bostono, turėjęs ten spaustuvę. Apie Day prabilta 1896 m., o netrukus jis pradeda rengti parodas ir tampa Stieglitzo konkurentu. Išgarsėjo jo parengta paroda „Naujoji Amerikos fotografijos mokykla", kurią 1900 m. parėmė Londono karališkoji fotografijos draugija. Kaip ir jo amžininkai britai, fotografas vaizdavo nežemiškus pasaulius, daugiausia uolėtus peizažus, apgyventus Antikos dievybių – ypač mėgo Orfėją. Prieštaringiausias šio fotografo darbas, sukurtas 1896 ir 1898 m., buvo nuotraukų serija, vaizduojanti Kristaus kančią; pats Day, apžėlęs barzda, išsekęs nuo bado, pozavo kaip pagrindinė figūra.

Stieglitzas ir Day padėjo iškilti ne vienam fotografui, tarp jų – Rudolfui Eickemeyeriui, Gertrude Käsebier, Josephui Keiley, Clarence'ui White'ui, Edwardui Steichenui, Alvinui Langdonui Coburnui, Frankui Eugene'ui, George'ui Seeley ir Anne Brigman. Palyginti su bendraminčiais britais, jie buvo gerokai tiesmukesni simbolistai.

Gamta ne tiek žadino jų emocijas, kiek įkvėpė kurti simbolius. Jų nuotraukose neretai matome nuogus faunus ir nereides, muzikuojančius ir žaidžiančius tarp uolų jūros pakrantėje. Frankas Eugene'as, nuo 1886 m. Miunchene mokęsis tapybos, 1897 m. nuotraukoje pavaizdavo dūdele grojantį Paną tamsioje girioje – šį pagonišką vaizdavimo subjektą itin vertino to meto tapytojai šiauriečiai, tarkim, Arnoldas Böcklinas. Clarence'as White'as, veikiausiai įkvėptas 1907 m. Day nuotraukos „Orfėjas", tais pačiais metais sukuria fauno, muzikuojančio šešėlingame kampelyje, nuotrauką. Anne Brigman, kuri į fotografijos pasaulį atėjo palyginti vėlai, nuo 1903 m. dirbo daugiausia Kalifornijoje, nuotraukose, pavadintose „Aušra", „Vėjo palaužtos pušies siela", taip pat regime nereides ir driades, išraiškingomis pozomis sustingusias šalia medžių, uolų, vandenų.

Prancūzijoje to laiko žymus meninės fotografijos atstovas buvo Robert'as Demachy, kilęs iš bankininkų šeimos, aktyviai reiškęsis kaip fotografas nuo 1880 m. Demachy domėjosi atspaudų gaminimo būdais, ypač klijiniu, kurį naudojo nuo 1894 m.; tai bareljefiškas atspaudas, kuriam nesunku suteikti atspalvį. Tokiu būdu gauta nuotrauka menkai teprimena įprastinę, ji atrodo veikiau kaip litografinis fotografijos atspaudas. Panašiai galima pasakyti ir apie jo amžininkų René le Bègue'o ir Constant'o Puyo darbus. Prancūzai garsėjo tuo, kad domėjosi „dirbtiniais" būdais.

Demachy buvo universaliausias amžiaus pradžios fotografas. Jo amžininkai amerikiečiai atsiskleidžia kaip nuoširdūs menininkai, kurių nuotraukos atspindi



48 ROBERT DEMACHY „Académie". Pilko pigmento klijinis atspaudas, 1900.

ir įkūnija jų įsitikinimus, o Demachy patraukia dėmesį mokėjimu konstruoti nuotrauką, sugebėjimu dirbti daugybe būdų. Jis fotografavo baleto užkulisiuose, ir jo atspaudai neretai atrodo kaip Degas piešinių variacijos. Jo nuotraukose peizažai ir rūkuose nugrimzdusios upės atrodo taip, tarsi jas būtų išvydusi Monet akis. Demachy buvo talentingas natūralistas, fotografavęs Bretanėje, senųjų miestų siaurose gatvelėse. Galima tarti, jog Demachy menas yra tobulai objektyvus; šio menininko aktai pasižymi nė vieno kito to meto fotografo nepranoktu beasmeniškumu. Jo modeliai atlieka savo vaidmenis šaltakraujiškai, įkūnydami Nuovargį, Ilgesį ar Jaunystę. Jie tarsi nužengę iš Ingres'o paveikslų, tuo tarpu amerikiečių fotografų modeliai laikosi taip, it juos būtų įstūmę į kažkokią apgaulę, nuogą akistatą [*il. 45*].

Paryžiaus fotografijos klubas, kuriam priklausė Demachy, 1894 m. Durand-Ruelio galerijoje surengė vieną iš pirmųjų ir didžiausių Europos meninės fotografijos parodų. 154 fotografai eksponavo 505 nuotraukas, atrinktas žiuri, kurioje buvo dauguma tapytojų. Pirmoji tokia tarptautinė paroda, į kurią darbus atrinko speciali žiuri, įvyko Vienoje 1891 m., o 1893 m. Hamburge surengta didžiulė fotografų mėgėjų darbų tarptautinė paroda. Ir vienos, ir kitos parodos dalyviai fotografai įgijo tarptautinį pripažinimą. Vienoje parodoje iškilo klijinių atspaudų meistrai Heinrichas Kuehnas, Hugo Hennebergas ir Hansas Watzekas, eksperimentavę su daugiaspalviais atspaudais nuo 10-ojo dešimtmečio vidurio. Kuehno nuotraukos, daugiausia jo giminaičių, draugų bei vaikų portretai, ypač santūrios, kamerinės. Hennebergas ir Watzekas buvo peizažistai – Hennebergo darbai gedulingi, primenantys Böcklino *Mirusiųjų salą*. Watzekas, nepaprastai kruopštus fotografas, per dvylika metų tesukūrė tik 65 nuotraukas.

Kas pasakytina apie tas menines nuotraukas? Visų pirma, daugelį jų, datuojamų 1890–1910 m., sunku atskirti vieną nuo kitos. Tipiškas atspaudas to laikotarpio parodoje veikiausiai vaizduos ūkanotą peizažą, kuriame ryškėja besileidžiančios saulės spindulys ar medžių nubrėžta linija – ritmiškai išdėstytų tuopų, dar būtinai vandenyje atsispindinčių nendrių. Tokios nuotraukos pavadinimu „Tvenkinys", „Ištirpęs toliuose" ar „Svajonių sodas" būdavo pristatomos kaip „peizažo kompozicijos", visos be galo panašios, nesvarbu, kurio autoriaus ir kokioje šalyje padarytos. Kartais vokiški tvenkiniai atrodė kiek tamsesni, o anglų kraštovaizdis – kiek miglotesnis, tačiau maniera buvo tarptautinė. Tai ir yra pirmasis meninės fotografijos paradoksas: beveik beasmenis tarptautinis stilius dirglių, drovių individų rankose.

Antra prieštaringa savybė, paženklinusi visą laikotarpį, kai meninė fotografija kaip niekuomet tapo išpopuliarinta knygų, žurnalų, katalogų ir viena po kitos įvykusių parodų, buvo prasismelkiantis intymumo jausmas. Dažnai fotografai vaizdavimo objektu rinkdavosi šeimos draugus arba artimus bičiulius. Sklaidydamas bet kurį meninės fotografijos rinkinį patenki į tapytojų, rašytojų,



49 Heinrich Kuehn „Dailininko skėtis" (*Der Malschirm*). Giliaspaudė, spausta rankiniu būdu, 1910.

svajotojų ir išpuoštų vaikų, grakščiomis pozomis sustingusių nežemiškoje šviesoje, žavingą draugiją. Tokį vaizdavimo trafaretą, žinoma, numatė jau Julia Margaret Cameron, taip pat ir Hillas bei Adamsonas, kuriais žavėtasi šiuo meninės fotografijos laikotarpiu, tačiau naujasis intymumas buvo kur kas trapesnis, kur kas subtilesnis. Heinricho Kuehno nuotraukos atrodo kaip puslapiai iš mielo šeimyninio albumo, kuriame knibždėte knibžda įstabaus grožio vaikų, kilnios išvaizdos senolių, vėjo plaikstomų elegantiškų moterų vasaros pievose. Šia prasme Kuehną pralenkė tik amerikietis Clarence'as White'as, kuklių pajamų buhalteris, iki 1904 m. turėjęs savo bakalėjos įmonę, o nuo 1904 m. tapęs profesionaliu fotografu. White'as, pasak Stieglitzo (buvusio draugo, o vėliau konkurento), apsėstas rūpesčių ir nerimo, savo vaizduotėje kūrė dar subtilesnį pasaulį nei Kuehnas. Jo herojai, elegantiški vaikai ir liūdnos jaunos damos, paprastai veikia ką nereikšminga išpuoselėtos gamtos fone. White'as buvo pats japoniškiausias iš visų meninės fotografijos atstovų, tikras elementarių formų komponavimo virtuozas.

Šios subtilios šviesos būtybės, vasaros mergaitės ir švytintys vaikai, byloja apie tobulą civilizaciją – ar bent įkvepia viltį, jog tokia civilizacija įmanoma. Prie jų nekimba kasdienio gyvenimo šapai. Jos yra išvien su gamta, žydinčioje pievoje ar giraitėje jos jaučiasi kaip namie. Tai nėra vien paprastas idealios Jaunystės, Grožio įasmeninimas. Nuotraukose subtiliai kalbama apie šeimos gyvenimą ir giminės pratęsimą, tačiau jose šeimos gyvenimas yra išgrynintas, be šiurkščių geidulingų troškimų, siejamas su šventa gėlių nekaltybe. Nerūpestingos, nepakeistos prigimties ar mūsų žvilgsnio, šviesiosios būtybės pranašauja džiaugsmingą ateities pasaulį, kuriame žmonija gyvens nesislėpdama ir nevaržoma. Šiuo požiūriu Kuehno vaikai ir White'o mergelės labai artimi Steicheno ir Demachy pozuotojoms, kurios rodo savo nuogumą nerūpestingai ir taip pat pranašauja suvaržymų nepažįstančią ateitį. Vienas „Uždarojo rato" narių 1896 m. pakomentavo, jog nemenkas pačios visuomenės nuopelnas yra tai, kad ji pritarė „drabužiais nepridengtos figūros linijų studijoms bei jos eksponavimui". Ir, pridūrė šis komentatorius, „nepasigirdo nė vieno protesto balso". Iš tiesų meninės fotografijos modeliai aprengti skaistybe, ir, išskyrus vieną kitą, seksualine prasme visai nepatrauklūs. Keistas menininkas buvo Frankas Eugene'as, Vokietijoje išsimokslinęs amerikietis, – fetišistas tarp estetų. White'as, Kuehnas ir dauguma kitų siekė išgauti blyškius tonus, vientisumo įspūdį, neleidžiantį įžiūrėti elementų jungčių, o Eugene'as mėgo išdėstyti sirpias figūras persišviečiančiame, tarsi išsitrynusiame fone. Tačiau jo modeliai vis tiek priklauso ne šiam pasauliui, tai studijų, bohemos, romantiški Viduramžių pasaulio herojai.

Fotografai nesitenkino vien žavingais šeimos nariais – svarbiausi pašaliečiai jų nuotraukose buvo kiti menininkai ir fotografai. Stieglitzas įdėmiai žvelgia iš Käsebier, Steicheno, Kuehno ir Eugene'o nuotraukų. Eugene'as fotografavo tapytojus von Uhde, Geigerį ir Heyligersą. Steichenas fotografavo beveik visus, net ir Rodiną, jis padarė daugybę skulptoriaus etiudų, kuriose vaizdavo jį kaip seną kalnietį, nugrimzdusį į meditaciją. Eugene'as ir Steichenas buvo ir tapytojai, ir fotografai, pažinoję garsiausius savo laiko menininkus. Beje, menas turėjo ypatingą vertę. Apie 1900 m. tai buvo ne vien praktinė veikla, o veikiau šventas pašaukimas. Menininkai buvo laikomi Gamtos pranašais, o Gamta, Tiesa ir Grožis – neatsiejamais dalykais. Menininkai – tobulas pavyzdys yra Rodinas – atskleidžia tai, kas gražu ir galinga slypi Gamtoje ir Žmonijoje, nes šios viena nuo kitos neatskiriamos. Jų polinkis vaizduoti kentaurus, faunus, miškų ir vandenų nimfas nebuvo vien individualaus skonio apraiška; visos šios mitinės būtybės, artimos Žmogui, buvo tiesiogiai ir darniai susijusios su Gamta, ir XIX a. pabaigos tapytojams, fotografams ir kitiems menininkams tapo patogiomis metaforomis.

Menininkams, jaučiantiems Gamtą ir Grožį, tai buvo savotiškos pamatinės Tiesos. Štai kodėl toks menininkas kaip Stieglitzas taip rimtai vertino save patį,





50 Edward Steichen „Apvalus veidrodėlis“. Klijinis atspaudas ant platinotipijos, Paryžius, 1902. Iš 1901 m. negatyvo.

51 Frank Eugene „Aktas. Studija“. Platinotipijos atspaudas, 1898.

štai kodėl Frankas Eugene'as vieną iš savo sukurtų Stieglitzo portretų pavadino „Fotografas ir Tiesos ieškotojas“. Tikėjimas ypatingu fotografo pašaukimu paaiškina ir tuos ginčus, nuo kurių apie 1900 m. nepaliaujamai kibirkščiavo fotografijos pasaulis. Žinoma, buvo tuo metu ir fotografija užsiimančių diletantų, tačiau pagrindiniai fotografijos pasaulio veikėjai savo pašaukimą vertino visiškai rimtai. Paprastai jie atrodo netgi rimčiau nei jų amžininkai skulptoriai ar tapytojai; matyt, dėl to, kad gretinant su platesniu menininkų pasauliu, fotografai buvo tarsi kokia atstumtoji sekta, didesnėse parodose dažnai nuvejama į pramonės skyrius, verčiama taikstytis su tapytojų bei skulptorių žiuri nuosprendžiu. Kaip tik todėl steigiama tiek daug fotografijos žurnalų, iš kurių garsiausiu tapo nepriekaištingasis Stieglitzo *Camera Work*. Kaip tik todėl nuo tada fotografija ir liko kupina parapinio patoso bei nesitaikstymo dvasios.



52 James Craig Annan „Pranciškonas, Venecija". Giliaspaudė, spausta rankiniu būdu. Negatyvas pagamintas 1894 m., o nuotrauka išspausdinta žurnalo *Camera Work* 1904 m. spalio numeryje.

53 James Craig Annan „Stirlingo pilis". Giliaspaudė, pirmą kartą eksponuota 1904 m., o 1907 m. išspausdinta žurnalo *Camera Work* liepos numeryje. >

Kameriškumas atgaivino susidomėjimą momentine fotografija, unikaliomis konfigūracijomis, pagaunamomis tik akimirką. Šios pakraipos pradininkas ir įtakingiausias atstovas buvo Jamesas Craigas Annanas. Jo tėvas Thomas Annanas, garsus Glazgo 8-ojo dešimtmečio dokumentininkas, vadovavo firmai, kuri 1883 m. išspausdino Davieso pelkynų nuotraukas. Jaunasis J.C. Annanas su tėvu 1883 m. buvo nuvykę į Vieną mokytis giliaspaudės būdo iš jo išradėjo Karlo Klíčo. Apie 1892 m. Annanas jau pats fotografavo, o netrukus pradėjo publikuoti ir siūlyti parodoms savo nuotraukas kaip graviūrų atspaudus. Annanu, droviu menininku, itin žavėjosi Alfredas Stieglitzas, jo nuotraukas išspausdinęs penkiuose žurnalo *Camera Work* numeriuose. 10-ojo dešimtmečio pradžioje Stieglitzas pats yra padaręs momentinių nuotraukų.

Annanas, puoselėjęs meninę fotografiją, kūrybingas išliko gana ilgai. Pradėjęs savo karjerą apie 1890 m., jis vis dar kūrė ir 1920 m., o kai kurias iš pačių įdomiausių nuotraukų padarė 1913 m. kelionės į Ispaniją metu. Stiliaus požiūriu Annano nuotraukos nepaprastai įvairios: 10-ojo dešimtmečio pradžioje jo maniera buvo natūralistinė, kiek primenanti Bastieno-Lepage'o ir Emersono stilių. Tačiau Annanas yra neprilygstamas laikinumo ekspertas. Valstiečiai, kuriuos fotografuoja Emersonas, atlieka kokį nors veiksmą, o Annano valstiečių



bei praeivių trupė žingsniuoja tolyn ir netgi vogčiomis žvilgčioja į fotoaparatą. Annano nuotraukos – raiškūs momentinės manieros pavyzdžiai.

Annano nepavadinsi vien technikos specialistu ar judėjimo analitiku. Jo momentinės nuotraukos skiriasi nuo Eadweardo Muybridge'o, kuris fotografavo judėjimą 9-ajame dešimtmetyje, norėdamas parodyti, kaip juda šuoliuojančių žirgų kojos ar kaip plazdena skrendančios žuvėdros sparnai. Tačiau J. C. Annanas nebuvo ir pasakotojas, parodantis reikšmingesnius epizodus iš visos istorijos, kurią belieka įsivaizduoti. Atrodytų, kad visa jo fotografinė simbolika lyg ir neišskiria nieko, kas būtų ypač reikšminga, jo vaizduojami subjektai skuba pro šalį, panirę į savo rūpesčius: štai du karmelitai žengia ryškią saulėtą dieną Italijoje 1894 m., o kitoje nuotraukoje iš tos pačios kelionės tamsi pranciškono figūra pasuka už kampo krantinės link. Tam tikra prasme tai yra tipiškų Italijos žmonių buities vaizdeliai, tačiau netrukus buitiškumą fotografas pakeičia grynuoju momentiškumu. Pavyzdžiui, apie 1903 m. Annanas nufotografavo Stirlingo pilį ant įspūdingosios Škotijos uolos. Priekiniame plane baltas arklys bando trauktis į tvarto šešėlį: įžymusis paminklas čia tėra prabėgančio epizodo – momento, kuris pagavo Annano žvilgsnį, dekoracija. Panašiai ir 1894 m. Italija, kultūringa ir pamaldi šalis, tampa tik fonu skubantiems vienuoliams; o 1913 m.

senoji Ispanija jam pasirodo esanti tokia vieta, kurioje atsitiktinai teišvysi kokį valstietį ar praeivį. Kitaip tariant, Annanas – ironikas, suteikiantis apibendrintoms prasmėms laikinumo atspalvį; net garbingajame Burge, pastebi jis, jaučiams tenka varganai kinkuoti akmenimis grįsta gatve.

Tačiau momentinės fotografijos, kokią kūrė Annanas ir Stieglitzas, esmė nėra vien tik ironiškos užuominos į atsitiktinius epizodus ir momentiniai pastebėjimai, išryškėjantys didžių idėjų kontekste. Štai, sakykime, 1897 m. Stieglitzas komentavo, koks patogus dalykas yra rankinis fotoaparatas, tačiau apie ironiją jis nė neužsiminė. Užtat jis vaizdingai papasakojo, kokio ilgo pasirengimo jam reikia tam, kad „pagautų" momentinį vaizdą:

Norint nufotografuoti vaizdą rankiniu fotoaparatu, geriausia visų pirma pasirinkti objektą, dar nesirūpinant tuo, kokias pavaizduosite figūras, ir rūpestingai ištirti linijas bei apšvietimą. Apsisprendę, kokias pasirinksite linijas, kokį apšvietimą, stebėkite praeinančias figūras ir laukite tos akimirkos, kai įsivyraus visiška pusiausvyra, tai yra, kai vaizdas tiks akiai. Dažniausiai tai ištisos valandos kantraus laukimo. Mano nuotrauka „Penktoji aveniu, žiema" yra trejeto valandų stovėjimo per aršią pūgą 1893 m. vasario 22 dieną ir tinkamo momento lūkuriavimo vaisius. Už kantrybę man buvo dosniai atlyginta.

Sprendžiant iš momentinių Stieglitzo nuotraukų, jis laukdavo tokių akimirkų, kai gatvės gyvenimas paklūsta harmonijai, kai atsitiktiniai elementai ima derėti su iš anksto numatytu linijų bei ženklų motyvu iš gatvės ir pastatų. Kitaip tariant, tokios nuotraukos jau egzistavo gamtoje, tačiau jas atpažinti galėjo tik menininkas, jautrus harmonijai. Savo straipsnyje, išspausdintame žurnale *American Annual of Photography* (*Amerikos metų fotografija*), Stieglitzas užsipuola „entuziastingus mygtuko spaudytojus", įsivaizduojančius, kad nuotrauka sukuriama būtent tada, kai eksponuojama plokštelė.

Ir Annanas, ir Stieglitzas pabrėžia, kad jų, kaip menininkų, santykis su išorės pasauliu yra ypatingas. Annanas pasižymi jautrumu tam, kas ypatinga, akimirkoms, kai įprasti, materialūs dalykai nušvinta nepaprasta šviesa. Arklys palei Stirlingo pilį ir Venecijos vienuoliai taip pasirodo tik vieną akimirksnį, tik šio menininko žvilgsniui. Jo įžvalga kitokia nei Stieglitzo, pastarasis ją sieja su vidinėmis dermėmis, kurios, kaip teigia menininkas, atsiveria kantriam ir jautriam menininkui.

Annanui artima simbolistinė raiška. Jo akimirksnio apreiškimai paprastai vyksta apibendrinamos prasmės scenų – Italija, senovė, didybė, valstiečių gyvenimas – fone. Stieglitzas tuo metu buvo simbolistas iki kaulų smegenų. Šia prasme jų abiejų kūryba atitiko bendras laikotarpio estetikos tendencijas. Menininkai ir teoretikai, įkvėpti poetų, ypač Baudelaire'o, 9-ajame dešimtmetyje linksta įžvelgti atitikimus, arba *correspondances,* tarp ypatingų sielos būsenų ir negyvosios gamtos būvių. Žmonija reaguoja į jausmus žadinančius tam tikrus žodžių ar materialių substancijų derinius, vadinamuosius objektyvius koreliatus.

Menininkai, šios koncepcijos šalininkai, visų pirma neigė vadinamąjį „fotografinį matymą", turėdami omeny dagerotipiniams atspaudams būdingą bejausmį tikslumą. Taigi fotografams, jau ir taip išstumtiems iš tikrojo meno institucijų, teko įveikti dar vieną išankstinę nuostatą.

Simbolizmo kontekste natūralizmas buvo vertinamas nepalankiai. Simbolistai meno objektu laikė tai, kas slypi už regimybės, tai, apie ką regimybė tik užsimena. Norint prasiskverbti į daiktų esmę, reikėjo išgryninti kasdienę patirtį. Menininkai vis dar ieškojo įkvėpimo gamtoje, tačiau dabar jiems rūpėjo ne tam tikri peizažai tam tikru dienos metu; jie ėmėsi ieškoti abstrakcijų – Pavasario, Vakaro, Jūros – vaizdinių atitikmenų. Įtakingiausias iš visų šios krypties menininkų buvo prancūzų tapytojas Pierre'as Puvis de Chavannes'as, pats neigęs savo prielankumą simbolistinėms tendencijoms: „Aš visuomet stengdavausi sutalpinti kuo daugiau prasmės į kiek įmanoma mažiau žodžių". Garsiausią jo paveikslą *Neturtingas žvejys* (1881) vienas kritikas pavadino „neišbrendamo žmogaus skurdo simboliu", o kitas – „ne tik paveikslu... bet ir gyvenimo poema". Savo tapybos darbams jis parinkdavo pavadinimus *Vasara, Viltis, Orfėjas* ir *Labdarybė*, o 1903 m. Stieglitzas pirmąjį žurnalo *Camera Work* numerį iliustravo Pierre'o Puvis de Chavannes'o simboliniu vaizdeliu *Žiema* (1892–1893).

Simbolizmo estetika, tegu ir daug kartų smulkiai interpretuota, dėstyta ir aiškinta 10-ajame dešimtmetyje, vis tiek yra paini. Pavyzdžiui, ar būta kokios objektyvios tvarkos ar proporcijų sistemos, slypinčios po išorės vaizdu? Neretai fotografai stengdavosi įrodyti tokią sistemą egzistuojant, ir tipiškiausia tokio įsitikinimo iliustracija yra nuotraukos, vaizduojančios mirguliuojančią lapiją, gana taisyklingai suskaidytą medžių kamienų bei šakų. Ši idėja prigijo ir tapo formule, pagrindusia daugelį stilingų šviesos ir šešėlių kompozicijų. Ji gerokai praplėtė fotografijos vaizduojamų objektų skalę. Iš pradžių fotografai apsiribodavo atsargiai žvalgydamiesi po peizažą, tačiau po 1900 m. jie vis dažniau imasi industrinių bei urbanistinių temų. Alvinas Langdonas Coburnas, Day artimas amerikietis, šiuo atžvilgiu buvo pionierius. Coburnas, kuris pirmą kartą nuvyko į Angliją 1899 m., fotografavo Londoną nuo 1904 m. Jis pateikė „tvarkingą" ūke nugrimzdusio miesto, įrėminto ir suskaidyto laivų stiebų ir rėjų, vaizdą. Jo kasdienis Londonas yra nuostabiai gražus, tarsi koks išpuoselėtas peizažas, neprigrūstas žmonių. Tai miestas, išgrynintas ir simbolistine maniera redukuotas į kelis paprastus darnius elementus. Jo sekėjai anglai – Wardas Muiras, Walteris Beningtonas ir Malcolmas Arbuthnotas – irgi panašiai mato Londoną; tai ne kerojantis chaosas, kurį 8-ojo dešimtmečio pabaigoje ima įžvelgti Thomsonas ir Smithas, bet tvarkingų elementų piešinys, kuriame Žmogus įgijęs pranašumą, pritapęs, virtęs fonu visame kame slypinčiai harmonijai.

Antra vertus, jei fotografai būtų palinkę į tokį išimtinai jausmus žadinantį toną, jei jie būtų užpildę nuotraukas įtaigiomis tuštumomis, kviečiančiomis

žiūrovą perkelti į jas praėjusių laikų prisiminimus, tuomet išorinis pasaulis būtų nematerialus, tarsi išnykęs. Todėl daugelis fotografų materialistų abejojo simbolizmu. Tiksliau sakant, abejonių jiems kėlė pačios fotografijos raiškos priemonės, – dėl savo objektyvumo fotografija ypač tiko fiksuoti viskam, kas teikė vaizdui unikalumo ar išskirtinumo. Kaip tik tai ir matome Annano momentinėse nuotraukose, kurias iš tiesų jis stropiai suplanuodavo. Jose visos bendrybės sukonkretintos, jose pasaulis gyvena savo skubrų gyvenimą, priešingai nei menininkai, įsitraukę į amžinų vertybių paieškas.

Kitaip simbolizmas reiškėsi Fredericko H. Evanso darbuose. 1898 m., būdamas 45-erių metų, Evansas metė knygų prekybos verslą ir ėmėsi fotografuoti katedras. Jis buvo fotografijos kompozitorius, dėmesingas subtiliems vaizduojamų objektų ritmams bei pasikartojimams. Tai akivaizdžiai matyti jo peizažuose, kuriuose akmeninės sienos ir keliai „rimuojami" su medžių grupėmis bei uolienų atodangomis. Jo peizažai tokie pat šykštūs detalių ir elegantiški kaip ir daugelio kitų to laikotarpio autorių, tačiau drauge ir kur kas subtilesni: jo nuotraukoje „Sasekso aukštumos" matome tamsių medžių liniją, įsirėžiančią į blyškų dangų, o apatinėje tamsesnėje nuotraukos dalyje į tolumą nusidriekia baltas kelias, pakartodamas ir „apversdamas" medžių liniją ir toną. Subtilios struktūros „Sasekso aukštumos" – būdinga šiam autoriui gamtovaizdžio nuotrauka, kurią jis komponuoja, sakytum, iš abstrakčių elementų – kelias čia balta įstrižainė, o medžių eilė pakartoja jos liniją. Keista, kad Evansas, turint omenyje abstrakčias jo paties meno tendencijas, ne itin entuziastingai sutiko postimpresionizmą, 1901 m. pasiekusį Londoną. Postimpresionizmas stokojo grožio, kuriam buvo atsidavęs Evansas.

Grožis Evansui buvo idealus ir nežemiškas, ir nors jis atsiskleidžia gamtoje, vis dėlto ryškiausiai įkūnytas Prancūzijos ir Anglijos didžiosiose katedrose ir vienuolynuose. Šie statiniai jau savaime turtingi sakralinės geometrijos prasmių, tačiau Evanso dėmesį traukia ne tai. Kalbėdamas apie ankstyvąsias savo nuotraukas, jis teigia norįs „parodyti erdvę, begalybę, didybę, vieno elemento perėjimą į kitą, kas taip pakeri, kai eini per katedrą". Jis ieškojo tobulybės, kuri būtų ir sudėtinga, ir sutvarkyta, ir rado ją pirmiausia kolonomis atskirtose didžiųjų bažnyčių šoninėse ir centrinėse navose, kur blausi šviesa pamažėle praveria tamsą.

Vienas kritikų, Rolandas Roodas, 1906 m. kovo mėnesio žurnalo *American Amateur Photographer* apžvalgoje priekaištavo Evansui, kad jo nuotraukos esančios „negyvo tikslaus apskaičiavimo" ir „minties, nuolat besisukančios aplink savo ašį" rezultatas. Iš tiesų Evanso katedros yra savotiški mikrokosmosai, pasaulio, pereinančio iš šviesos į tamsą, įsikūnijimas. Saulė liejasi į tamsų pasaulį nešdama tvarką ir aiškumą. Evansui rūpi, kad tarpinių tonų būtų kuo daugiau. Jo šviesa beveik nepastebimai tirpsta ir išnyksta tarp kolonų grupelių, „vesdama



54 FREDERICK EVANS „Sasekso aukštumos“. Platinotipija, apie 1900.

nuo vieno elemento prie kito“ tokiu keliu, kuris primena amžinuosius pasikartojančius gamtos motyvus. Viena iš garsiausių jo nuotraukų vaizduoja akmeninius Velso katedros laiptus; autoriaus ji pavadinta „Laiptų jūra“. Ši nuotrauka, kaip ir visos jo bažnyčių nuotraukos, kelia banguojančio kontempliatyvaus ritmo – iš šešėlio į šviesą, iš šviesos į šešėlį – įspūdį.

Gamtoje katedrų didybę Evansui atstoja pušynų erdvės, neryškiai apšviestos, nutolusios nuo kasdienio gyvenimo sumaišties. Šurmuliui Evansas sąmoningai priešinosi, apie jį kalbėjo paskaitoje, kurią 1900 m. perskaitė Karališkojoje fotografijos draugijoje: „Pajunti, jog pasitrauki nuo gyvenimo, atsitolini nuo jo srauto, skalaujančio šio didingo pastato duris, ir taip atsigaivini, atsigauni dvasia, jog supranti, kad iš tiesų verta šios patirties siekti“.

Evansas buvo puristas ir šito neslėpė. Ne taip kaip Demachy ir Eugene'as, jis nieko nekeisdavo savo negatyvuose ir niekuomet neužmiršdavo apie tai priminti.

Taigi jo nuotraukomis, švelniais platinotipijos atspaudais, galima pasikliauti, nesibaiminant, kad jas gerokai pakoregavo menininko savimonė. Tuo Evansas nori pasakyti, jog jis remiasi tik faktais. Tai, kas jo nuotraukose idealu, tobula ir harmoninga, nėra fotografo įsivaizduota, tai veikiau pati daiktų prigimtis, jie tokie yra – nors, kaip sakė ir Stieglitzas, – reikia menininko kantrybės ir jautrumo, kad ją paprasčiausiai atvertum.

Vis dėlto meninės fotografijos kūrėjų įtaka ribojosi jų pačių aplinka. Didžiojoje Britanijoje simbolizmas virto nesibaigiančiu tobulinimo procesu. Prigaminęs vaizdavimo trafaretų, simbolizmas netrukus prarado ryšį su pradininkų, pavyzdžiui, Evanso, svarbiausiais įsitikinimais bei nuostatomis. Amerikoje Stieglitzas išliko įtakingas ir toliau skleidė magiją, įkvėpusią naująją fotografų kartą, kuriai priklausė Paulas Strandas, Anselas Adamsas ir Edwardas Westonas. Tačiau Stieglitzas ilgainiui taip pat patyrė metamorfozių ir XX a. 3-iajame dešimtmetyje tapo visai kitokiu menininku. Šiaip ar taip, tai, kas pasakyta apie meninės fotografijos kūrėjus, tinka ir kalbant apie jų sekėjus. Annano ypatingieji akimirksniai išpranašavo momentinį fotožurnalizmą, iškilusį šio amžiaus 4-ajame dešimtmetyje. Annanas buvo pirmasis fotografas ironijos meistras, pirmasis padaręs nuotraukų, kuriose atsiveria skirtumas tarp asmeninės patirties ir kolektyvinių ar bendrųjų prasmių – tai dar kartą taps viena iš opiausių temų 4-ajame dešimtmetyje. Evanso grynųjų tobulų įvaizdžių paieškas vėliau pratęs kiti fotografai kitose šalyse, nuosekliausiai – Edwardas Westonas Jungtinėse Amerikos Valstijose. Tačiau fotografams jau niekuomet neteks dirbti su tokios nuoseklios ir autoritetingos ideologijos vėliava kaip toji, kuri plevėsavo per visą šį laikotarpį. Po 1900 m. ryšys tarp Meno, Gamtos, Tiesos ir Grožio nepaliaujamai silpsta. Ateitis pavirto tuo, ko įmanoma trokšti, ką įmanoma sukonstruoti, sukurti inžinerijos metodais, o fotografai, priklausomai nuo aplinkybių, tapo konstruotojais, kritikais ar komentatoriais.



55 Frederick Evans „Angersas. Prefektūra. Skulptūromis puoštos arkos, XI–XII a."
Platinotipija, apie 1900.

Žvelgiant į ateitį

Nauja fotografija naujoms visuomenėms. Keletas požiūrių, daugiausia iš tarpukario Europos

Stieglitzas 1897 m. paniekinamai atsiliepė apie daugumą nuotraukų, padarytų „detektyviniais" fotoaparatais. Rimtų fotografų nuomone, pažymėjo jis, jos tegalėtų būti „tinkamos tam, kas keliauja po pasaulį ir keliaudamas nori brūkštelėti vieną kitą fotografinį komentarą". Kai be rankinio fotoaparato apsieiti tapo nebeįmanoma, Stieglitzas pasiryžo savąjį padaryti kuo geriau valdomą. Mažai kas dėl to suko sau galvą, dauguma buvo patenkinti „brūkštelėję kokį fotografinį komentarą". Tie „komentarai" ilgainiui tapo žaliava didžiajam XX a. fotografijos menui, kurį kūrė knygų dailininkai ir fotoeseistai. Tiesa, iš pradžių fotografinių „komentarų" mėgėjai dirbo dažniausiai savo pačių ir savo draugų malonumui.

Stieglitzo eroje tokių „komentarų" gausiausiai prigamino italas grafas Giuseppe Primoli, drąsus ir laiko dvasią jaučiantis fotografas, įamžinęs Italijos ir Prancūzijos turtingųjų ir vargingųjų sluoksnių gyvenimą 1888–1905 m. Primoli, savo amžininkų pravardžiuojamas „momentinės nuotraukos karaliumi", naudojo lengvą „Kinegraphe" aparatą ir fotografavo visų visuomenės sluoksnių atstovus įvairiomis gyvenimo aplinkybėmis. Dėl kraujo ryšių su aukštuomene – buvo princesės Matildos sūnėnas ir dar Bonaparte'ų giminaitis, – o ir dėl savo paties skandalingos šlovės jis galėjo patekti visur, tad fotografavo popiežius bei karalius, šiaip kilminguosius, medžiojančius, jodinėjančius ir tiesiog dykinėjančius Romos apylinkėse. 1889 m. jis planavo, pasak Edmond'o de Goncourt'o, įamžinti Persijos šachą, sėdintį ant naktipuodžio kėdutės; jis „nupyškino" ir Degas, besisagstantį kelnes prie viešojo tualeto. Jo nuotraukos liudija jį buvus vikrų stebėtoją, pastebintį visa, kas neįprasta, neformalu. Jis kreipė dėmesį ir į beveik jokių suvaržymų nepripažįstantį gatvės gyvenimą, verdantį šalia Romos šventovių ir bažnyčių, fotografuodavo gyvenimo užkulisius, kai tuo tarpu kiti fotografai stengdavosi sukomponuoti savo vaizduojamuosius objektus. 1890 m. Romoje jis nufotografavo Buffalo Billą (Bizoną Bilą) ir Annie Oakley ir, kaip ir jo sekėjai XX a. 4-ajame dešimtmetyje, padarė pašiepiančių, neformalių nuotraukų, pavyzdžiui, kad ir ta, įamžinusi durininką, kuris įsigilinęs skaito laikraštį po iškaba: „Įėjimas – 5 liros". Savo dienoraštyje jis rašė esąs apdovanotas literato jautrumu ir tik literatūroje atskleisti charakteriai gali turėti jam kokį poveikį, gamta jį taip pat veikianti per meną. Savo nuotraukose jis rodo gyvenimą kaip nesibaigiančias įdomybes, anekdotus, juokingas akimirkas, kurias ir pamatysi nebent iš už kampo. 1895 m. Edmond'as de Goncourt'as rašė, jog



56 TINA MODOTTI „Tehuantepekų moteris“, apie 1928.



57 GIUSEPPE PRIMOLI „Balansuojant", Roma, apie 1895.

58 PAUL MARTIN „Besimylinti porelė > paplūdimyje", Yarmouth, 1892. Fotografuota „Facile" rankiniu fotoaparatu atostogaujant.

Primoli pagamino savo nuotraukų skaidres ir projektoriumi parodė jas princesės Matildos rūmų valgomajame. Jis buvo Nadaro, fotografavusio ryškias asmenybes, sekėjas, ir bedievis XX a. 4-ojo dešimtmečio fotožurnalizmo pranašas.

Anglijos Primoli buvo Paulas Martinas, medžio raižytojas, fotografas mėgėjas ir liaudies gyvenimo metraštininkas, reiškęsis XIX a. 10-ajame dešimtmetyje. Nuo 1892 m. Martinas dirbo su palyginti lengvu „Facile" aparatu, kuriuo galėdavo nepastebimas fotografuoti Londono gatvėse ir pietinės Anglijos pakrantės kurortuose. Kaip ir Johnas Thomsonas, jis fotografavo Londono darbininkus, nešikus, gatvės prekeivius, o pajūryje sutiko išraiškingų Sutcliffe'o tipo žvejų. Jis buvo novatorius tuo požiūriu, kad „pagaudavo" visų gerbiamus asmenis veiklos įkarštyje, sudarinėjančius sandorius ar besiginčijančius. Vėlesniais dešimtmečiais keistuose bruzdančios Senosios Anglijos gyvenimo įpročiuose bandyta ieškoti simbolikos. 1935 m. daug Martino slaptų momentinių nuotraukų buvo panaudotos Noelo Carringtono ir Jocelyno Rae leidinyje *Šio vyriškio tėvas* (*This Man's Father*), kuriame jos atliko dvejopą funkciją: parodė, koks palyginti šabloniškas pasidarė šiuolaikinis gyvenimas, ir drauge liudijo, jog kasdienybė tokia pat spalvinga kaip ir anksčiau. Viena ar kita tautinio identiteto samprata vis dažniau būdavo paremiama nuotraukomis; 4-ajame dešimtme-



tyje britai, pajutę grėsmę iš užsienio, subruzdo ieškoti gyvybingosios tautos dvasios apraiškų – jas ir teikė Martino įamžintas šiurkštokas ir nepagražintas gatvės gyvenimas. Jis, kaip ir Primoli, XIX a. 10-ajame dešimtmetyje padarė savo nuotraukų skaidres, kurias rodė ir komentavo, sudėjęs tam tikra seka. Galima sakyti, kad jo nuotraukos buvo tik žaliava, istorijos pagrindas, medžiaga analizei, tuo tarpu jo amžininkų meninės fotografijos atstovų darbai ir atskirai atrodo baigtiniai.

Ką iš tikrųjų vaizduoja Martinas? Nors apdovanotas prizais ir įvertintas kaip vaizdų fotografas, jis beveik niekada nedaro užuominos į jokią po išoriniais reiškiniais slypinčią tvarką ar harmoniją. Siužeto jis taip pat nuosekliai nerutulioja. Jo atostogautojai paprasčiausiai taisosi įbristi į vandenį ar tiesiog voliojasi smėlyje, o keliaujantys prekeiviai žiūrinėja savo gerą ar ieško, kam jį pardavus. Jo vaizduojama visuomenė gyvena pagal savą ritmą, pasinėrusi į savo reikalus, o jis tik stebi, žiūri pakerėtas įvykių įvairovės. Jo subtiliuose darbuose išlaikytas nuotolis, tarsi menininkas norėtų pasakyti, jog visuomenė ir tai, ką žmonės veikia įprastiniame gyvenime, savaime yra įdomu. Natūralizmo pirmtakai, tarkim, Emersonas, norėjo parodyti, jog jų vaizduojami asmenys yra pavyzdys kitiems, skvarbaus proto ar herojiški, tačiau tai visai nebūdinga Martinui.



59 George Hendrik Breitner „Cruquisweg“, Amsterdamas, apie 1900.

Martinas kukliai, kaip jam būdinga, prabyla apie kitokį domėjimąsi visuomene; ją jis laiko visų pirma žmonių veiklos padariniu, nepriklausomu nuo gamtos. Jūros pakrantė jam kur kas mažiau įdomi negu pajūrio gyventojai, jų drabužiai, elgesys. Tai naujas požiūris. Jo laikėsi ir jį išplėtojo olandų tapytojas ir fotografas George'as Hendrikas Breitneris, kuris apie 1900 m. fotografavo ir rėmėsi nuotraukomis aiškindamas savo tapybos darbus. Breitneris išgarsėjo kaip „momentinių“ paveikslų tapytojas, įamžinantis jam prieš akis atsiveriančius Amsterdamo vaizdus tiesiogiai, be jokio išankstinio komponavimo. Jo gatvės, staiga nukirstos paveikslo krašto, šauna pro šalį, o vaizduojami subjektai yra bevardžiai praeiviai bei darbininkai. Breitneris atmeta bet kokią užuominą apie harmoningą tvarką, slypinčią po išore. Jis daugybę kartų, ypač nuotraukose, rodo statybas, jo Amsterdamas yra miestas, kuriame visa verda ir keičiasi, jis atviras, iškasinėtas, aprengtas pastolių rūbais, – tai baržų prieplauka, tramvajų ir vežimų stovėjimo aikštelė. Jis vaizduoja veiklius žmones, statybininkus ir konstruktorius, miesto kūrėjus. Stropiai atrinktomis detalėmis Breitneris pasakoja apie visumą: bevardžiai pėstieji juda tarsi didelio miesto kūno molekulės; laivai gabena degalus miesto organizmui, pulsuoja tramvajai – miesto nervų sistema. XIX a. 10-ojo dešimtmečio pradžioje keliose nuotraukose Stieglitzas panašiai pavaizdavo Niujorką: jo nuotraukoje „Stotis“ (1892) arklių kinkinė traukia Harlemo tramvajų, bet tai tėra detalė, reiškianti didesnę, tvarkingą visumą. Paprastai Stieglitzą domino daiktų dvasia, todėl jis apibendrindavo kitokias detales – štai nuotrauką, kurioje matome garą verčiantį garvežį geležinkelio sankryžoje, jis pavadino „Žmogaus ranka“ (1902).

Po 1914–1918 m. karo vis daugiau fotografų ėmė sukti Breitnerio keliu. Fotografija žengė į naują savo raidos etapą – Naujosios fotografijos amžių – ir,

atrodo, jai juo toliau, juo labiau ėmė rūpėti visuomenė, o ne gamta. Įsitikinimas, kad teisinga tvarka slypi gamtoje, kiek išblėsta, tačiau neišnyksta. Į scenos vidurį įžengia Žmonija – konstruojanti ir komponuojanti pagal savo valią. Menininkai, ypač Rusijoje ir Vokietijoje, jau svajoja apie naują visuomenę, sukurtą pagal naują planą: visuomenę, kurioje pagrindinis vaidmuo teks menininkams ir inžinieriams. Naujoji fotografų karta laikė save šios naujosios visuomeninės tvarkos, kuri netrukus turėjo būti įgyvendinta, reklamuotojais bei dizaineriais. Kiti vis dar kabinosi į senąsias vertybes ir teigė nenutrūkstamą ryšį su praeitimi bei gamtos pranašumą prieš visuomenę, tačiau jie dabar dažnai net neprisimenami, nustumti į modernizmo istorijų šalikeles.

Fotografija įgyja vis svaresnę reputaciją, ypač Vokietijoje. Štai taikli vokiečių fotografo Moholy-Nagy frazė, ilgainiui virtusi aforizmu: „Ateityje neraštingi bus tie žmonės, kurie nieko neišmanys apie fotografiją, o ne tie, kurie nemokės rašyti". Fotografijai buvo lemta tapti universalia vaizdų kalba, tai turėjo įvykti



60 ALFRED STIEGLITZ „Stotis (Niujorkas)", 1892. Išspausdinta giliaspaude 1911 m. spalį žurnale *Camera Work*.

visai netolimoje ateityje, kai fotoaparatas bus tapęs tokiu įprastu ir visų naudojamu dalyku kaip rašomoji mašinėlė. Franzas Rohas, pristatęs XX amžiaus Naująją fotografiją iliustruotoje knygoje *Fotografijos akis* (*Photo-Eye*) ir išleidęs ją drauge su spaustuvininku Janu Tschicholdu Štutgarto „Werkbundo" parodos *Kinas ir fotografija* (*Film und Foto*) 1929 m. proga, atmetė visa, kas fotografijoje buvo sukurta anksčiau, pavadindamas tai tapybos imitacija, štampais, sentimentais. Rohas neturėjo Stieglitzo skrupulų dėl „detektyvinių" fotoaparatų. Jis nepaisė tų nuogąstavimų, neva, jei fotoaparatą bus lengviau suvaldyti, fotografai atbuks ir pasidarys tingūs. Iš tiesų jis laukė utopinių laikų, kai kiekvienas galės tapti menininku ir sulaukti visų supratimo, „vartodamas išorinės aplinkos tarptautinę kalbą, kuri iš esmės nesikeičia bėgant amžiams, kuri vienoda visose šalyse..." Iš tiesų 1900 m. meninės fotografijos kūrėjai savo įsitikinimais panašūs į aptariamuosius, nors jų „fotografinė kalba" kur kas abstraktesnė, rafinuotesnė. Tik anie ankstesnieji nesijautė taip įsitraukę į naujos visuomenės kūrimą.

Naujosios fotografijos kūrėjai tikėjo, jog jų darbai daug ką lemia. Jiems atrodė, jog jie pašaukti, o kartais – kad jie tiesiog priversti pateisinti savo egzistavimą platesne prasme: niekur kitur tai nebuvo jaučiama taip kaip Rusijoje, kur fotografijos ideologija audringai aptarinėta leidinių *Sovetskoje foto* ir *Novyj Lef* puslapiuose. Žymiausias novatorius Rusijoje buvo Aleksandras Rodčenka, nuo 1921 m. fotomontažininkas, o iki tol tapytojas. Rodčenką pristatė poetas Osipas Brykas *Sovetskoje foto* 1926 m. kaip naujų fotografijos principų siekėją ir tapybiškosios fotografijos priešininką. Žurnalo *Novyj Lef* puslapiuose Rodčenka (1928) stengėsi sugriauti tikėjimą visuotinėmis tiesomis, jis skelbė sūkuriuojantį, kintantį pasaulį, daugiaveidę, dialektišką žmoniją, kuriai ypač artima momentinė fotografija. Praktiškai tokią koncepciją jis išdėstė savo fotoapybraižose, kuriose komponuodavo stambaus plano ir neįprastai aukšto bei žemo rakurso nuotraukas, įamžinančias itin šiuolaikinius objektus – radijo transliavimo įrangą, spaudos mašiną.

Rusijoje Rodčenka buvo puolamas kaip plagiatorius, mėgdžiojantis užsienio fotografus, ypač Moholy-Nagy iš Vokietijos. Atsakydamas į kritiką jis pareiškė, jog tai bendra tendencija, peržengianti valstybių sienas. Jis išreiškė įsitikinimą, kad fotografuoti reikia neįprastais rakursais ir tuo būdu įprastus dalykus parodyti naujai. Jo priešininkai teigė, jog pranašesni tradiciniai rakursai, sakydami, kad žemo rakurso fotografijos, parodančios radijo bokštų pinučius tarsi suplotus duonos krepšius, yra tikrovės iškraipymas. Juo toliau, juo aršiau jis buvo kritikuojamas už dėmesį ne tiek turiniui, kiek formai. Apie 4-ojo dešimtmečio vidurį Rodčenka vis rečiau renkasi ekscentriškus rakursus. Vis dėlto savo ankstesniajai pulsuojančio gyvenimo vizijai jis lieka ištikimas. 4-ojo dešimtmečio nuotraukos sukomponuotos įstrižainėmis, pakartojančiomis jų dinamiškų veikėjų – cirko artistų, plaukikų, sportininkų judesius.

61 Aleksandr Rodčenko „Prie Baltijos–Baltosios jūros kanalo". Iš leidinio *SSRS statybose*, Nr. XII (1933 m. gruodis), skirto kanalo statybai.

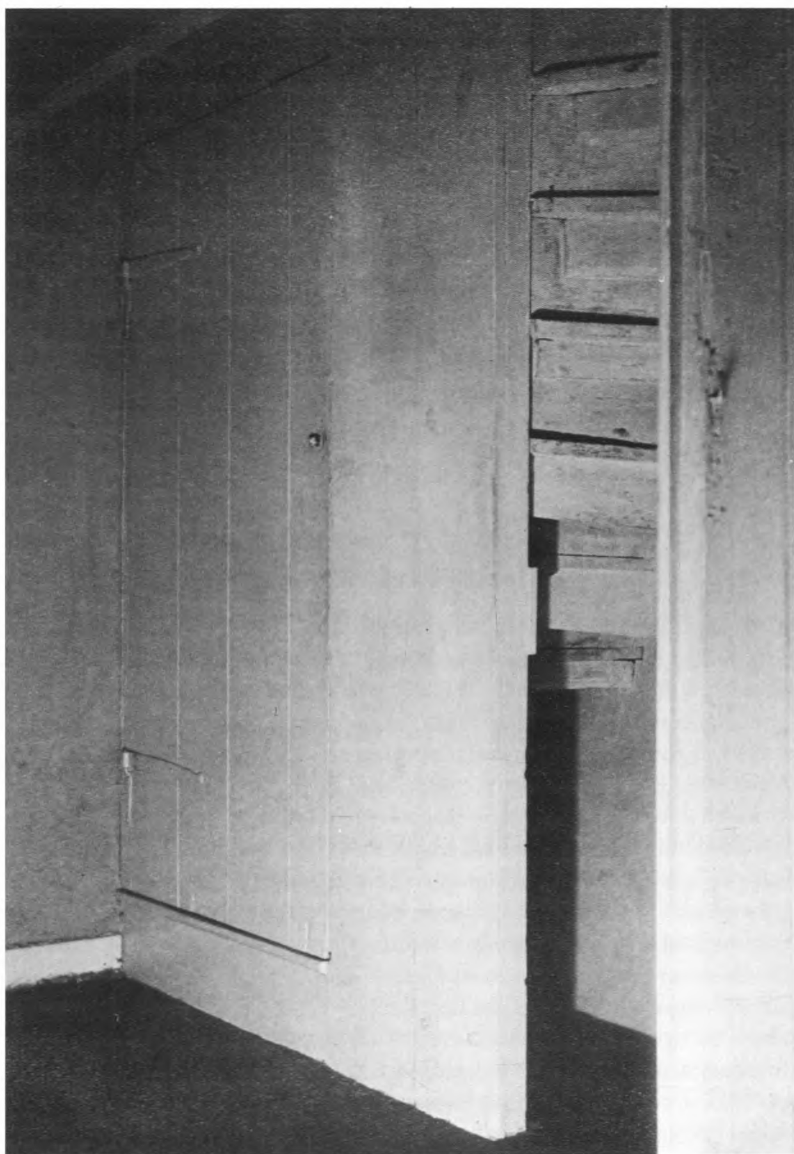


Manas Ray, amerikiečių fotografas ir tapytojas, dirbęs Paryžiuje nuo 1921 m., taip pat nuoširdžiai tikėjo savo meno reikšmingumu. Jis rašė apie tai, koks svarbus jo nuotraukų socialinis vaidmuo. Savo požiūrį jis trumpai išdėstė knygos *1920 m. Mano Ray nuotraukos. Paryžius, 1934* (*Photographs by Man Ray 1920 Paris 1934*) įžanginiame straipsnyje „Šviesos amžius". Fotografui teko teisintis, kodėl tuomet, kai visiems rūpi „rasės ar klasės įamžinimo ir jų priešo sunaikinimo" problemos, jis kuria tokius individualistinius darbus. Jo nuotraukos, su ryškiai apšviestais stambiais objektais ir jų detalėmis, švytinčiomis nuogomis figūromis, užsisvajojusiais veidais, šešėlių ir šviesos raštais, pasak fotografo, – tai visus vienijančios aistros lyrinė išraiška. Jo paties emocijos ir troškimai, lyriškai išreikšti fotografijose, padėjo atskleisti universaliąsias žmonijos savybes, metė iššūkį žmonijos skirstymo į rases bei klases idėjai. Manas Ray buvo siurrealistas, tikintis fundamentaliu jausmų teisumu, kaip priešprieša ribojančiai ir menkinančiai visuomenės normų galiai.

Jungtinėse Amerikos Valstijose fotografai taip pat siekė dirbti savo visuomenės labui ir ją tobulinti, tiesa, jie nesirėmė tokia galinga ideologija kaip siurrealizmas. Jie „švietė" savo amžininkus, kreipė jų žvilgsnį į subalansuotą, sutvarkytą estetiką ir kaip jos pavyzdį rodė tradicinę architektūrą. Šios krypties pradininkas buvo Charlesas Sheeleris. Jis buvo įgijęs tapytojo išsilavinimą, 1909 m. lankėsi Paryžiuje, paskui Filadelfijoje gavo architektūros fotografo darbą. Iki 1919 m. gyveno Buckso apygardoje. Čia jis tapė ir fotografavo liaudiškus pastatus – klojimus, tvartus – gana abstrakčiu stiliumi, kuris kirtosi su neryškaus kontūro maniera, 1900–1920 m. tapusia kone fotografijos norma.

Sheeleris pirmas iš amerikiečių menininkų atsigręžė į architektūrą ieškodamas elementariųjų formų. 1938 m. Constance Rourke palankiai įvertino Sheelerį kaip „Amerikos kūrybinės patirties esminių formų" atradėją. Liaudiški statiniai įkūnijo nesugadintą liaudies skonį, todėl juo galėjo pasikliauti ir būsimi architektai bei dizaineriai.

Ryškiausias Sheelerio sekėjas buvo amerikiečių tapytojas Edwardas Hopperis, kuris 1923 m. rimtai susidomėjo vietos architektūra. 1928 m. fotografas Benas Judah Lubschezas pradėjo fotografuoti rinkiniui *Karolinos žemumų plantacijos* (*Plantations of the Carolina Low Country*). 1938 m. jį užbaigė Francesas Benjaminas Johnsonas ir išleido, parašęs įžangą apie tai, kaip svarbu neužmiršti praeities, kuri šiuo atveju reikšminga tuo, kad statoma būdavo atsižvelgiant į tiesiogines reikmes, vietos sąlygas. 1933 m. Walkeris Evansas, išgarsėjęs 1938 m. Amerikos nuotraukomis, Moderniojo meno muziejui fotografavo Viktorijos epochos statinius Bostono apylinkėse. 1935 m. Aaronas Siskindas užsimojo įamžinti kolonijinę architektūrą Buckso apygardoje, Pensilvanijos valstijoje, – kaip prieš metus buvo surinkęs medžiagą apie medinę gotiką Martha's Vineyard vietovėje. Taigi amerikiečių menininkai grįžo prie pirminių Amerikos kultūros šaltinių.

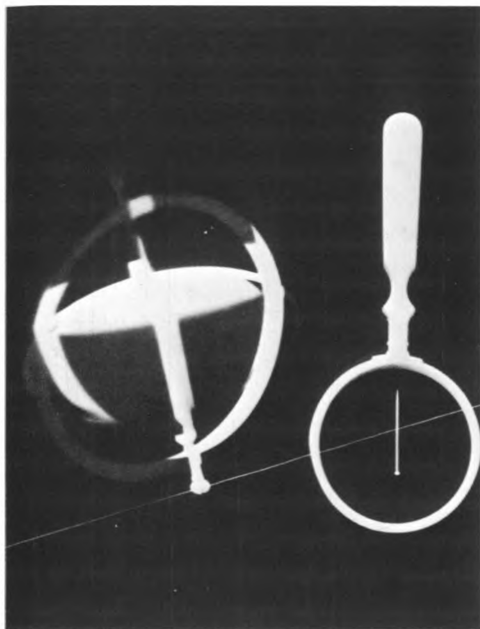


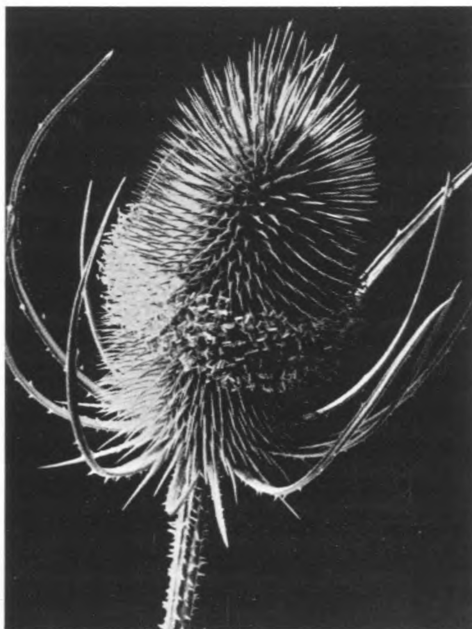
62 CHARLES SHEELER „Interjeras“, 1917.

Vis dėlto dauguma 3-iojo dešimtmečio Naujosios fotografijos atstovų buvo iš Vokietijos, kur fotografijos technika buvo neįtikėtinai pažengusi į priekį, palyginti su kitomis Europos šalimis, o leidėjai ir spaustuvininkai pasižymėjo ypatingu veiklumu. Šiame laikotarpyje buvo garsenybių, pavyzdžiui, dr. Paulas Wolffas, kuris jau 1925 m. parodė, kokį anekdotišką reportažą galima sukurti dirbant su Oscaro Barnacko sukurtu nauju lengvuoju fotoaparatu „Leica". Tačiau daugelis ryškių talentų liko beveik nepastebėti, kadangi jie dalyvavo įvairiuose architektūros projektuose, fotografavo archyvams arba reiškėsi kokioje siauroje specifinėje srityje, tarkim, fotografavo augalus ir gamtą. Nepranoktas (ir nepripažintas) šios srities meistras buvo Hermannas Fischeris.

Kai kuriais požiūriais Naujosios fotografijos atstovai buvo novatoriai. Savaime suprantama, jie eksperimentavo su naujais būdais ir stiliais. László Moholy-Nagy, Edmundas Kestingas, Theo Ballmeris, o Prancūzijoje – Manas Ray gamino fotogramas, naudodami tik objektus (daiktus) ir šviesai jautrų popierių, be fotoaparato. Franzas Rohas *Fotografijos akyje* aprašė šį būdą, pažymėdamas, jog jo rezultatai sunkiai numatomi ir dažnai stulbinantys. Sukurti fotogramą – tai tas pats, kas mesti kauliuką, – viską lemia sėkmė. Rezultatai dažniausiai buvo dailūs siluetiniai kompaktiškų objektų, kaip antai, kiaušinių, pirštinių, karoliukų, laikrodžių spyruoklių, atvaizdai tamsiame fone. Daugelis fotogramų dėl jų skaidrumo atrodo kaip supaprastinti kubistų stiliaus raižiniai, kuriuos primena dar ir dėl vaizduojamų objektų. Pavyzdžiui, Braque'as apšviečia kasdienius, po ranka pasitaikiusius daiktus: lošimo kauliukus, butelius, kortas, rūkomąjį popierių. Šios kompozicijos – tai metaforos, sujungiančios jo meną su tomis komponavimo gudrybėmis bei manevrais, kuriuos kiekvienas gali atlikti su paprasčiausiais daiktais ant kavos stalelio. Tačiau fotogramininkams ne kavos staleliai rūpi – jie žvalgosi po eksperimentines dirbtuves ir montažines, juos taip pat domina objektai, kuriais lengva manipuliuoti, kurie čia pat po ranka. Kaip ir praėjusios amžių sandūros meninės fotografijos meistrai, jie idealizuoja, apibendrina. Tačiau ne taip kaip anie, Naujosios fotografijos atstovai nusigręžia nuo gamtos, jie domisi žmogaus kūriniais, manipuliuoja nesunkiai pasiekiamu, visuomet po ranka esančiu studijų rekvizitu, įvairiais šio tiksliai sutvarkyto pasaulio kąsneliais ir gabalėliais. Jie pabrėžia valdymą, apskaičiavimą, konstravimą – esmę to proceso, kuris, tariant Roho žodžiais, banalybę paverčia „švytinčiu neįprastu pasauliu". Naujieji fotografai paprastai ieško įvaizdžių, kuriuose būtinai slypėtų užuomina apie žmogaus valią, jie, tarsi apsėsti priešybių traukos, linksta į subjektyvizmą, dvasią ir gamtą, jėgas, kurias ne taip lengva matuoti ir suvaldyti.

Vienas iš labiausiai stulbinančių šio amžiaus fotografinių sumanymų buvo Karlo Blossfeldto knyga *Meno prototipai* (*Urformen der Kunst*, 1928), kurią išleido Ernsto Wasmutho leidykla Berlyne. Tai buvo smarkiai išdidintų augalų





63 Man Ray 86-oji fotograma knygoje *1920 m. Mano Ray nuotraukos. Paryžius, 1934.* (Hartfordas, Konektikutas, 1934).

64 Albert Renger-Patzsch „Karšulis". 64-oji iliustracija knygoje apie gamtą *Neprarastasis rojus* (*Das nieverlorene Paradies*). Išleista Vokietijoje Maxo Metzgerio ir Ludwigo Oeferio (Berlynas, 1934).

nuotraukos, kurias Blossfeldtas, XIX a. 9-ajame dešimtmetyje įgijęs skulptoriaus – metalo kalėjo išsilavinimą, pradėjo daryti amžių sandūroje. Blossfeldtas išlaikė skulptoriaus intuiciją, taip pat ir tuos pagrindus, kuriuos įgijo, priklausydamas *art nouveau* grupei, todėl jo darbai modernios 3-iojo dešimtmečio Naujosios fotografijos kontekste atrodo kaip anachronizmas. Vis dėlto Blossfeldto pirmykščiai pavidalai 1928 m. atrodė ypač tikusiai. Jie natūralūs – vaizdavo klevų ir kaštonų ūglius, paparčius, pentinius ir uolaskėles. Menininkas vaizduoja juos taip, tarsi būtų pačios gamtos iškalstyti iš geležies. Šitaip ir vėl užsimenama apie tiesioginę sąsają tarp meno ir gamtos, tarp žmogaus darbo ir organinio pasaulio raidos. Tuo menininkas teigė, kad visuomenė gali išlaikyti harmoniją su gamta. Blossfeldto knygos įžangoje Karlas Nierendorfas pabrėžė, kad jo amžininkai kaip tik ir siekė tokios darnos, „aktyvaus ir tiesioginio santykio su Gamta".

Antra vertus, kritikas Walteris Benjaminas manė, jog Blossfeldto pumpuruojančio augalų gyvenimo įvaizdžiai yra kitokio lygmens: „Jie išaugę iš giliausios, labiausiai neįžvelgiamos kūrybos formos – juos kildino mutacija, kurioje visuomet slypėjo genialumo elementas – kolektyvinė kuriamoji Gamtos galia. Ši



65 Hugo Erfurth „Alfred Flechtheim (1878–1937)“.

vaisinga mutacija yra diametraliai priešinga žmogaus išradingumui..." Daugelis naujųjų fotografų vaizdavimo objektu rinkosi būtent žmogaus išradingumą, o jų darbai buvo paprasti ir tobulos struktūros. 3-iojo dešimtmečio pabaigos–4-ojo pradžios augalų nuotraukos, kurių sėkmingiausias pavyzdys yra Blossfeldto darbai, yra labiau ekspresyvūs nei objektyvūs, tarsi amžininkai, žvelgdami į tą nuotaikingą, kartais net grėsmingą augimą, kuriuo stulbina gamta, būtų radę priebėgą nuo proziškų savo laiko vertybių. Gamtos dirbtuvėje tuo metu knibždėte knibždėjo amatininkų, tačiau ne mažiau ir burtininkų; joje viena po kitos buvo daromos nuotraukos, kuriose augalus matome kaip švytinčius žaislus, bauginamai arti besiranganačius ar šmėkšančius tamsiame fone. Jie skirti vaizduotei, jos polinkiui į dviprasmybes, nepastovumą, jie ir sudaro šešėlingąją Naujosios fotografijos, šiaip jau linkstančios į skaidrią dienos šviesą, pusę.

Žiedynų, sėklų, žiedų, ūselių, pumpurų stambaus plano nuotraukos įkūnija organiškumą ir byloja apie galingą gąsdinančią gamtos gyvybės jėgą. Kai kurie to laikotarpio fotografuotiniai portretai atskleidžia panašų žmonijos gyvybingumą. Helmaras Lerski knygoje *Kasdienybės galvos* (*Köpfe des Alltags*, 1931) pateikia įspūdingą portretų galeriją. Lerski įamžina daugybę vokiečių darbininkų, praradusių darbą ar juodadarbių, kaip niūrius herojus ar tiesiog apsėstuosius (knygos įžangoje Curtas Glaseris atkreipia dėmesį į „išraiškos turtingumą ir netikėtas psichologines gelmes"). Paprastiems žmonėms – šlavėjams, skalbėjoms, kambarinėms – autorius suteikia niaurią aukštakilmių išraišką.

Lerski kūrė gaivališkos žmonijos paveikslą. Jo amžininkas Hugo Erfurthas, dirbęs iš pradžių Drezdene, o nuo 1934 m. Kelne, tokį orumą įžvelgė garsių Vokietijos menininkų, rašytojų ir politikų veiduose. Nuo 1923 m. jis imasi kaupti savo meto garsenybių portretus. Tie portretai įvairūs: vienos garsenybės valdingai žvelgia į objektyvą, kitos jausmingai žiūri pro šalį. Visi atrodo nurimę, sutramdyti patirties. Visi apgaubti šimtmečių lūžio auros. Pabrėžtas vidinis turinys, ir tai nestebina, kadangi Erfurthas išmoko savo amato 10-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje. Tačiau visi vaizduojami subjektai turi ir grynai fizinį svorį, gerokai panašų į tą, kokiu XVI a. paženklino savo portretų herojus, Šiaurės Europos aristokratus, Holbeinas. Erfurtho įžymybės, kaip antai, Maxas Beckmannas, Käthe Kollwitz ir Christianas Rohlfsas, taip pat rašytojai Gerhartas Hauptmannas, Theodoras Daubleris ir Franzas Werfelis, pavaizduoti kaip ypatingos savitvardos asmenybės, kaip individai, įstengiantys įveikti mechaniškumo vis labiau užvaldomą laiką.

Kurtas Hielscheris, ypatingo grožio fotografinės apžvalgos *Vokietija* (*Deutchland*) autorius (1924 m. išleido Ernsto Wasmutho leidykla), linkęs archajinti panašiai kaip ir Erfurthas. 304 nuotraukose, jausminguose raižiniuose, Hielscheris teigia tai, ką veikiausiai būtų atmetę Naujosios fotografijos atstovai. Jo Vokietija, kalnų, ąžuolynų, tykių vandenų, derlingų javų laukų ir senovinių

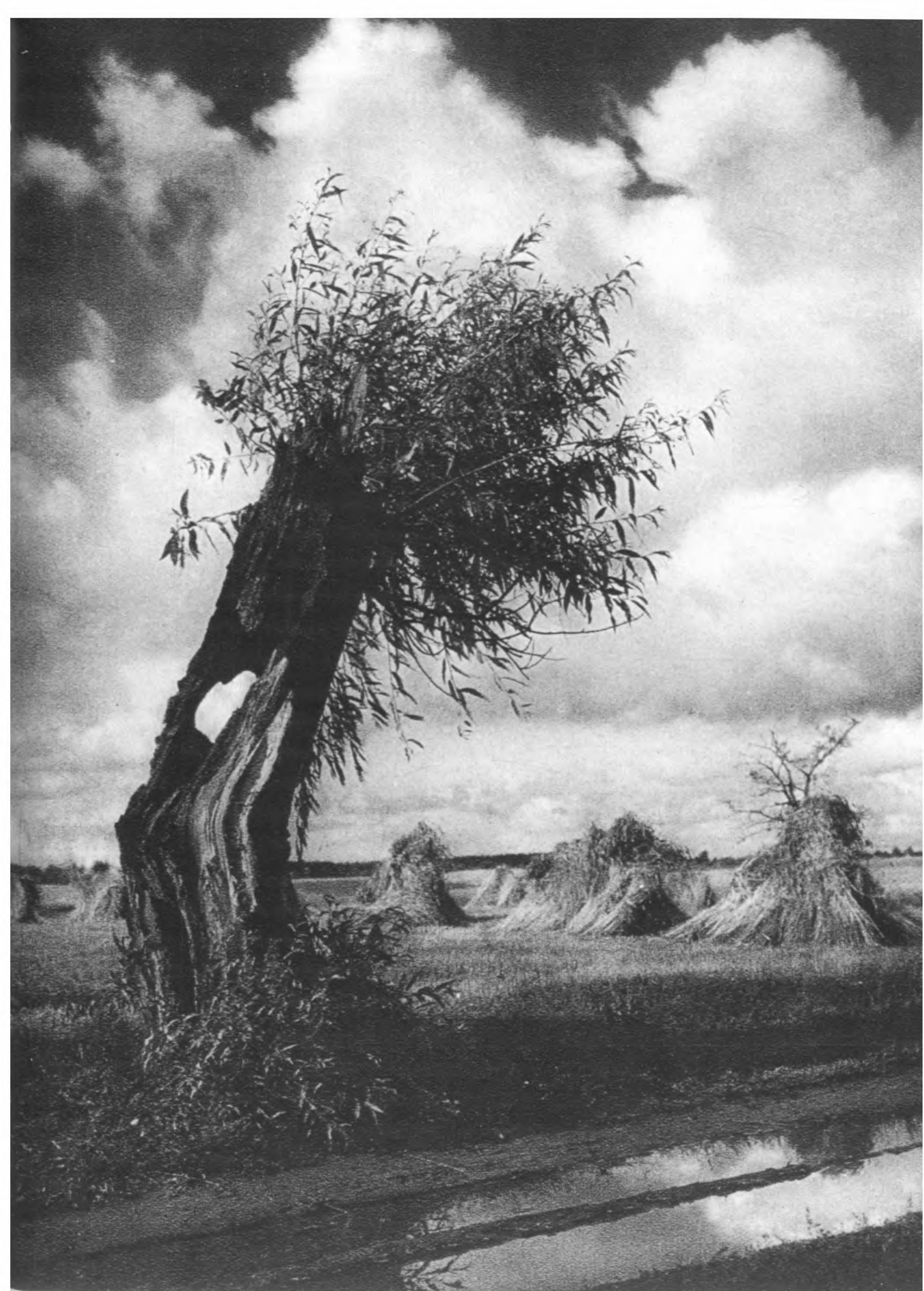
statinių šalis, neatsiejama nuo gamtos. Jos senoviniai mūriniai pastatai ir pusiau medinė architektūra neatskiriami nuo žemės; o žmonės, visai neišdidūs, atlieka atsitiktinį vaidmenį, rėplioja it skruzdės per katedrų gožiamus miestus. Tuo metu, kai Hielscheris rengėsi leisti šį nuotraukų rinkinį, Vokietija išgyveno politinę ir socialinę krizę, tačiau ramybės gobiami Berchtesgadeno, Rothenburgo ir Dinkelsbulio miestai nerodo jokių krizės požymių. Fotografas siūlo gamtinės, nesikeičiančios tėvynės sampratą, tėvynės, kuri taip skiriasi nuo šiuolaikinės visuomenės, nepastovios, lengvai manipuliuojamos. Pristatydamas šią knygą Gerhartas Hauptmannas teigė, jog Hielscherio nuotraukos leidžia mums išgirsti tylią didžiosios Vokietijos dvasios muziką, dvasios, nuskurdintos šiuolaikinių statinių, dangoraižių ir panašių dalykų.

Hielscherio *Vokietija* – paskutinis iš mados išėjusio romantizmo atodūsis. 3-iojo dešimtmečio pabaigoje visa pasikeitė, tačiau dažniausiai tos permainos buvo tik regimybė, kaip matome Alberto Rengerio-Patzscho 100 nuotraukų knygoje *Pasaulis yra gražus* (*Die Welt ist schön*, 1928), išleistoje Kurto Wolffo.



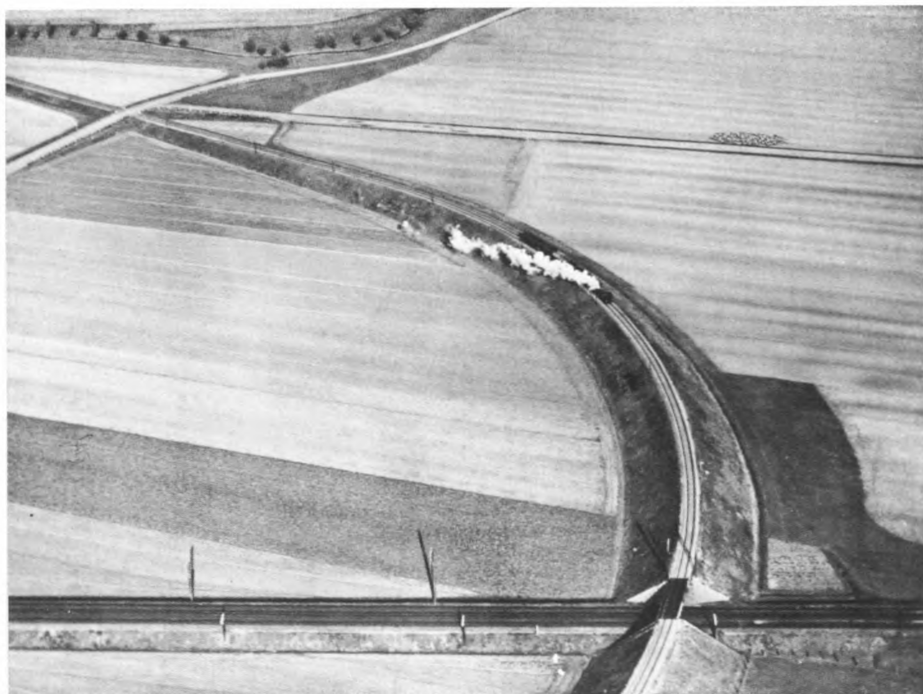
66 Albert Renger-Patzsch „Gluosniai žiemą". 133-oji iliustracija knygoje apie gamtą *Neprarastasis rojus.*

67 Kurt Hielsher „Nerijoje". 294-asis lakštas knygoje *Vokietija: statyba ir kraštovaizdis* (*Deutchland: Baukunst und Landschaft*, Berlynas, 1924). >



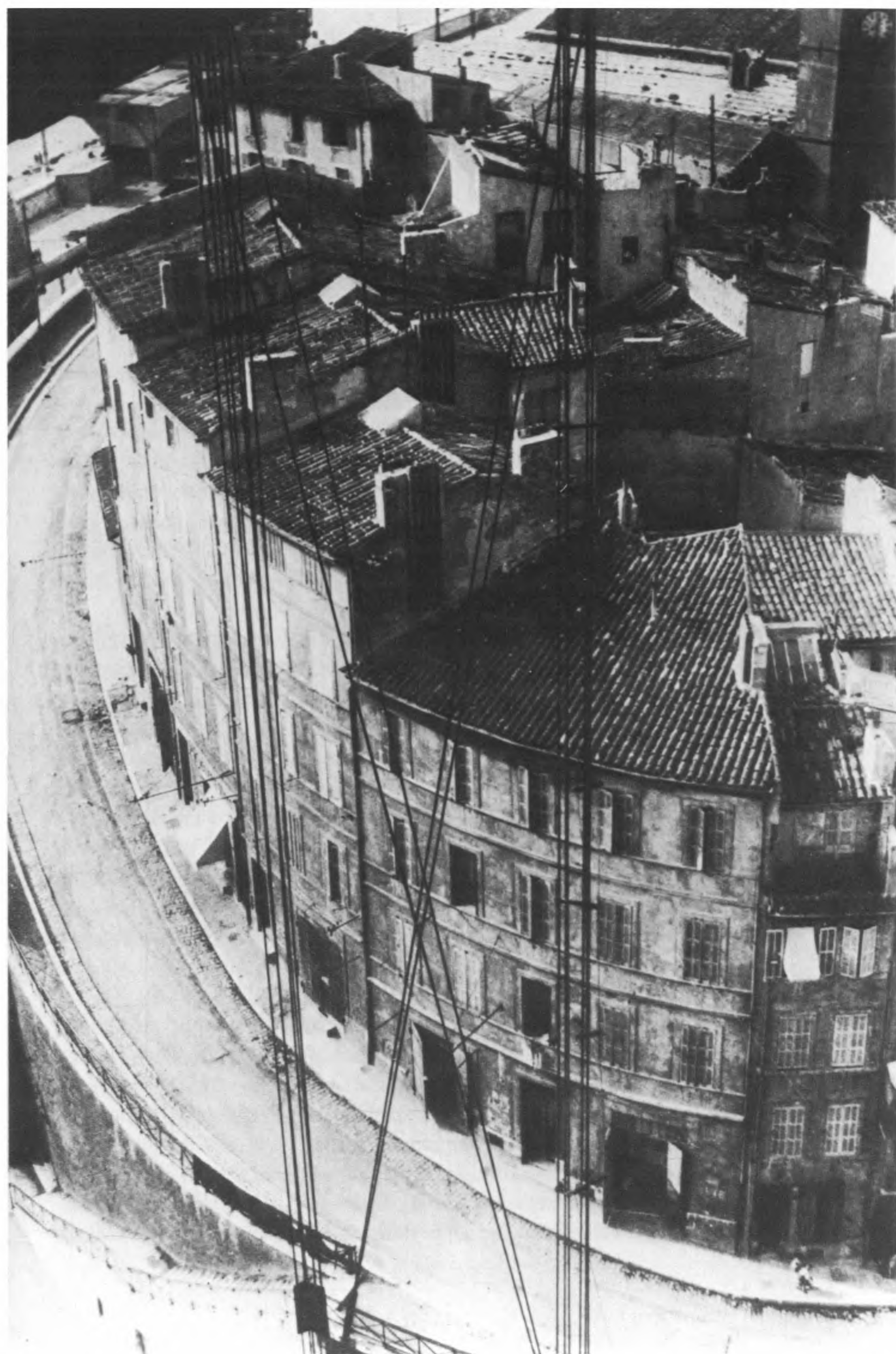
Šioje knygoje Rengeris-Patzschas rodo kasdienišką pasaulį, nutviekstą ryškios ir visa subalansuojančios šviesos. Jis kuria asociacijas, įžvelgdamas panašumą tarp išraustų šachtų, tekinimo staklių, komutatorių ir pumpuruojančio augalų pasaulio bei gyvūnijos karalystės. Ant knygos viršelio – medį primenantis pilonas ir agava, panašios į piloną sandaros. Gamta ir kultūra, sako autorius, beveik neatskiriamos.

Rengeris-Patzschas buvo pirmas fotografas, plačiai pritaikęs naująją tikslumo estetiką tiek gyvūnijos karalystės, tiek pramoniniams vaizdams perteikti. Nors jis taip pat domėjosi gamta, akcentus dėliojo skirtingai nei Hielscheris ir Blossfeldtas. Jis įamžino gamtą kaip išmatuojamą ir palyginti mechanistišką. Ypač vertino ramybę, mėgo vaizduoti pasaulį, nesudrumstą atmosferos tirštumo ir nerimastingumo. Jo knygoje beveik neišvysi nuotraukų, kurios bylotų apie judėjimą.



68 Robert Petschow „Sandau–Schonhauseno vienbėgės geležinkelio linijos ir pagrindinės Berlyno–Hanoverio geležinkelio linijos sankryža". 3 skyriaus („Mašinų amžius") iliustracija Eugeno Dieselio knygoje *Vokietijos žemė* (Leipcigas, 1931).

69 Germaine Krull „Vaizdas nuo Transporterio tilto Marselyje", išspausdinta knygoje *Marselis* (Paryžius, 1935). >



Dviejose nuotraukose tematome pakrantėje sūkuriuojančias sroves, tik protarpiais jo danguje pasirodo debesys. Dažniausiai jo pasaulis įstrigęs mirtinoje ledo, stovinčio vandens ir blyškaus dangaus ramybėje. Jis fiksuoja regimybę ir sukuria visišką ramybę. Veiksmo tarsi nėra, tačiau jis nuspėjamas visame kame; pavyzdžiui, budrioje susirangiusios gyvatės akyje, gyvulio žvilgsnyje ar vėjo beveik nupūstoje augalo sėklų galvutėje. Tokia būsena paženklina ir visas kitas jo nuotraukas, ypač architektūros ir pramoninių vaizdų, dėl kurių šis menininkas toks garsus. Jo fotografuojamose darbo aikštelėse niekas netrauko skriemulių, nesukinėja rankenų, nekuria katilų; iš kaminų nevinguriuoja dūmai, o kranai stovi sustingę. Tačiau jos atrodo veikiau tuščios nei apleistos; nutviekstos ryškios šviesos jos laukia, jos pasiruošusios žmogaus darbui. Rengeris-Patzschas stebi pasaulį ryte, kai ratai dar nepradėję suktis.

Naujosios fotografijos kūrėjai, Rengerio-Patzscho amžininkai ir sekėjai, mėgo fotografuoti iš aukštai, pro viršutinio aukšto langus, nuo pastolių, tilto santvarų. Tokiu būdu jiems pavykdavo padaryti nuotraukas, primenančias brėžinius, planus ar žemėlapius. Vyraujanti jose perspektyva – kaip planuotojų, inžinierių darbuose. Dažnai jie fotografavo ir stambiu planu, pateikdami tokiose nuotraukose smulkesnės informacijos, parodydami, jog tai, kas vaizduojama, įmanoma pasiekti, taigi lengvai valdoma.

Jų mėgstamos stebėjimo pozicijos buvo Eifelio bokštas, taip pat Transporterio tiltas Marselyje, geležies statinys, pastatytas 1905 m. Į šį tiltą kaip į šiuolaikinės statybos pranašą Sigfriedas Giedionas atkreipė dėmesį 1927 m. Architektas ir dizaineris Herbertas Bayeris fotografavo tiltą 1928 m., o 1929 m. – jo kolega Moholy-Nagy iš Bauhauzo instituto. Germaine Krull, Lenkijoje gimusi fotožurnalistė, kuri mokėsi Miunchene, o nuo 1924 m. dirbo Paryžiuje, taip pat fotografavo nuo šio tilto [*il. 69*], ir keletas tokių nuotraukų 1935 m. pasirodė jos iliustruotoje knygoje *Marselis* (*Marseille*). Florence Henri, tapytoja, reklamos fotografė, 1927 m. Bauhauzo instituto studentė, 1930 m. taip pat fotografavo nuo Transporterio tilto santvarų. Tiltas masino fotografus atsiveriančiu nuo jo vaizdu į prieplaukose prisišvartavusius laivus ir krantinę. Uostas atsiverdavo kaip tobula schema, kurioje nėra nereikalingų detalių. Marselis nuo tilto – kaip pakrautas laivas, pasiruošęs plaukti.

Kaip ir galėtume tikėtis, kai naujųjų fotografų žvilgsnis nukrypsta į jūrą, juos domina laivai vilkikai, uosto tvarkos sergėtojai. Pavyzdžiui, viena iš tokių nuotraukų jūros motyvais yra Krull knygos *Marselis* viršelyje. Kitos valtys, vilkikai, nufotografuoti Andreaso Feiningerio ir Roberto Petschowo, „rūksta" per Roho ir Tschicholdo knygos *Fotografijos akis* puslapius.

Nuosekliausias iš visų grafinių stilių pamėgusių fotografų buvo Robertas Petschowas, kurio dvi nuotraukos įdėtos į *Fotografijos akį* (bet čia jos priskiriamos Guntheriui Petschowui). 3-iajame dešimtmetyje jis fotografavo Vokietiją

iš oro balionų ir dirižablių, vadinamų „cepelinais“. 481 jo nuotrauka išspausdinta 1931 m. Eugeno Dieselio knygoje *Vokietijos žemė* (*Das Land der Deutschen*) [*il. 68*]. Iš aukštai žvelgdamas į miškus, laukus ir akmens skaldyklas, kiekvienoje nuotraukoje Petschowas atskleidžia stulbinantį tvarkingumą. Atšiaurios gamtos pėdsakų išlikę tik kalnuose, tačiau beveik visur kitur šalis atrodo taip, tarsi ant jos būtų uždėtas žmogaus sukurtas trafaretas. Vingiuojančius upių kelius kerta kanalai. Geležinkelių linijos taisyklingomis kilpomis rangosi per dailiai „sukirptus“ laukus. Javų pėdai išmargina laukus vienodais tarpais. Tvarkingos baržų voros driekiasi upėmis. Petschowo nuotraukos liudija, kaip stropiai dirbama žemė, nepaliesta gamta teišlikusi tik atskiruose ploteliuose, ir tik todėl, kad ją palikti maloningai teikėsi žmogus.

Tuo pačiu metu architektūros fotografas Walteris Hege, buvęs Hugo Erfurtho mokinys Drezdene, fotografavo Akropolį. 1924 ir 1926 m. jis buvo paskelbęs studijas apie Naumbergo ir Bambergo katedras. Knygoje *Akropolis* (*Die Akropolis*, 1930), išleistoje „Deutscher Kunstverlag“, Hege rodo Partenoną kaip iš esmės šiuolaikinį monumentą, kaip puristinę švytinčių kolonų ir sąramų kompoziciją, išdidžiai kyšančią iš lasiruotos žemės bei padriko dangaus. Hielscherio architektūrinės graviūros visos nuosekliai dulksvų tonų, kad ir ką vaizduotų – žemę, dangų ar statinius. Hege vaizdai, išspausdinti ant specialia danga padengto popieriaus, paženklinti ryškaus saulės nutviekstų pastatų ir jų aplinkos kontrasto, juose akcentuojamas žmogaus kūrinių tobulumas kaip priešprieša gamtos formų padrikumui ir netaisyklingumui.

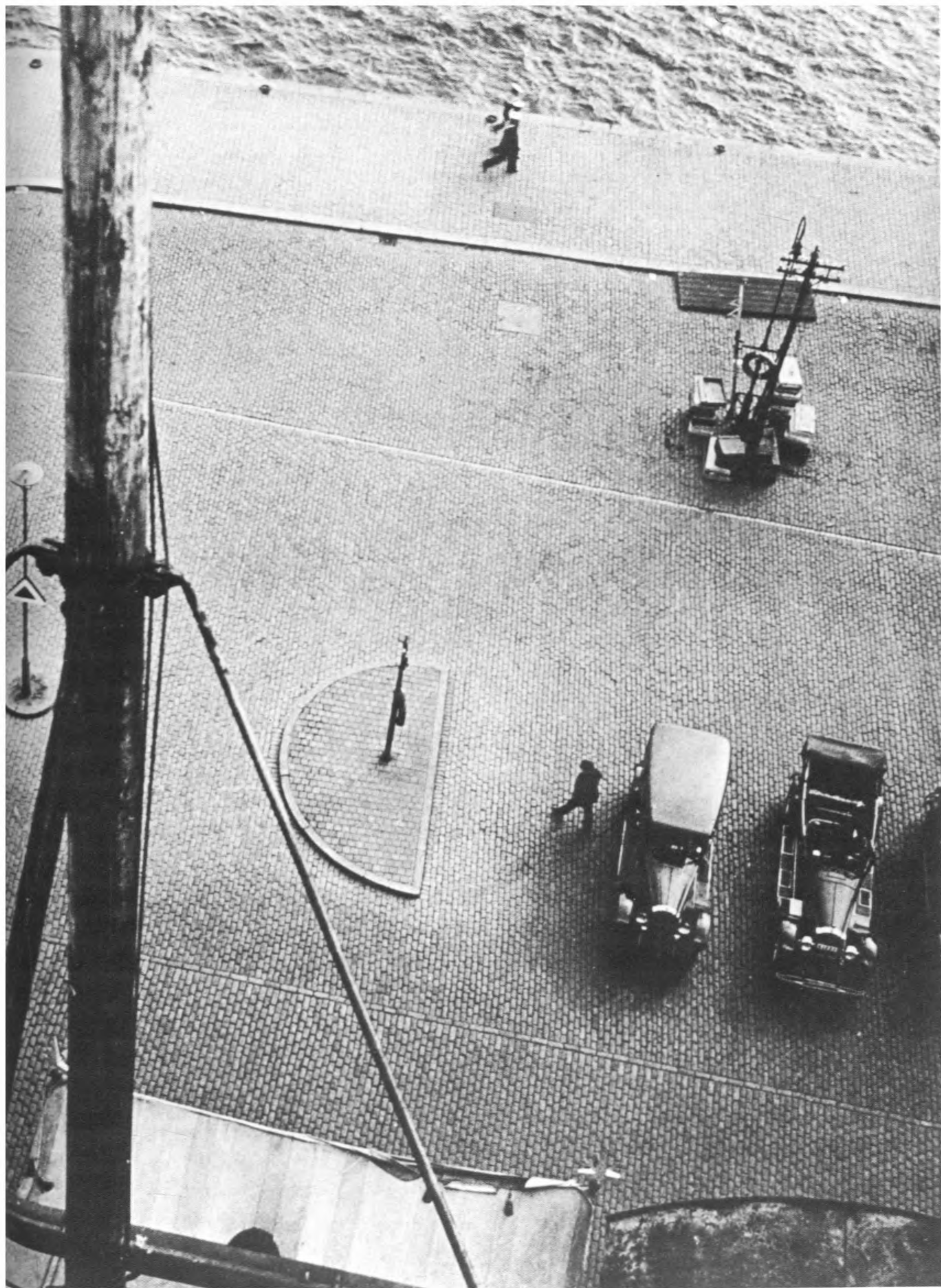
Ryškiausias Naujosios fotografijos atstovas buvo Moholy-Nagy. Kaip ir kiti šios srovės atstovai, jis mėgo stambius planus, skerspjūvius, perteikiančius organizuotą, pramoninę, sukultūrintą visumą. Petschowas nesvarstydamas tiki, jog už visa ko slypi vienijantis kultūros pradas. Moholy-Nagy atrodo turįs šiokių tokių dvejonių. Jis mėgo vaizduoti gatves, perėjas, susitikimų vietas iš aukštai, pro langus. Tad šachmatų lentą primenančios dekoracijos iš aukšto atrodo tvarkingos ir beasmenės, paženklintos tik atsitiktinių praeivių ir pralekiančių motociklininkų. Stieglizas panaudodavo tokias praeivių figūras savo kompozicijoms užbaigti. Moholy-Nagy nuotraukose jos yra jo koncepciją patvirtinančios atsitiktinės detalės, jo praeiviai net iš toli yra individai, su savo charakteriu, jie nerangiai šliumpina, staiga paspartina žingsnį, gyvai gestikuliuoja. Gana dažnai jų išraiškingumą dar pabrėžia ilgas šešėlis, nusidriekiantis iš paskos, kai jie žengia į saulę. Kitaip tariant, jo individai gyvena sistemoje, tačiau joje nenugrimzta. Autorius kalba ne atskirai apie pramonę, elektrą, miestą, individualizmą. Jis atsižvelgia į keletą aplinkybių drauge, ypač kai vaizduoja ryžtingus individus, einančius savo keliais per grindinio raštą, primenantį pinučius. Kartais fotografas parodo, kaip pinučiai virsta kalėjimu: vienoje garsiausių jo nuotraukų, padarytų Askonoje 1926 m., metalinių grotelių metamas šešėlis grasinasi pastverti nelaimėlę lėlę.

Lėlė – įvairiabriaunė metafora. Ji kelia gerokai trikdančių minčių apie šiuolaikinę visuomenę. Kartais Moholy-Nagy panaudoja fragmentus, kuriuos reikia suprasti kaip didesnę visumą: energingi pėstieji – apibendrintai reiškiantys ir į save panašius, tvarkingai nutiestos gatvės – miesto visumos dalis. Išryškindamas šiuos prasminius elementus, autorius sukuria plačią diskursyvių nuorodų į šiuolaikinę situaciją skalę. Rengeris-Patzschas taip pat vartojo tropus, daugiausia tokius, kai dalis išreiškia visumą: skriemuliai, naftotiekio vamzdžiai, kaminų virtinė, gigantiški pramoninės sistemos blokai. Tačiau Rengerio-Patzscho darbams nebūdingas diskursyvumas, detalių priešpriešinimas kaip Moholy-Nagy. Faktiškai dauguma fotografų tik izoliuodavo reikšmingesnes detales, pagyvindami jas šalia pateikiamu tekstu arba kontekstu. 1926 m. Rodčenka montažo principu sukurtuose Majakovskio eilėraščių rinkinių antraštiniuose puslapiuose priešpriešino tai, kas sena ir modernu, miestą ir kaimą, o dauguma fotografų ieškojo tik įspūdingų detalių, kurios tiktų įkūnyti tokioms didingoms idėjoms kaip elektrifikacija, industrializacija, technologija, tauta ir liaudis. Nuotraukoje, kurioje matyti įdegusios kojos, žarstančios smėlį paplūdimyje, Herbertas Bayeris pasakoja apie vasarą, saulę, poilsį gamtoje. Maxas Burchartzas, reklamos dizaineris, dirbęs Esene, 1929 m. Štutgarto parodos dalyvis, kaip jaunystės ir grožio išraišką pasirenka tokią detalę, – skrupulingai įrėmintos akys ir strazdanotas veidas. Italė Tina Modotti, Edwardo Westono partnerė Meksikoje 3-iajame dešimtmetyje, viena iš fotografijos garsenybių, žmonių orumo ir kančių simboliu pasirenka apdulkėjusias indėnių rankas, ilsinamas po darbo, ir jų valdingus veidus [*il. 56*]. 1930 m. ištremta iš Meksikos, ji gyveno Vokietijoje, kur jos nuotraukas publikavo kairiojo sparno žurnalas *Der Arbeiter-Fotograf.* Kad ir kokių politinių įsitikinimų, Naujosios fotografijos atstovai rėmėsi minėtomis prasminėmis detalėmis. Išskyrus Moholy-Nagy, neatrodė, kad bent vienas jų galėtų sukurti sudėtingą fotografijos kalbą, kurios tikėjosi kai kurie iš amžininkų.

Kai 1929 m. Franzas Rohas rinko nuotraukas knygai *Fotografijos akis,* jis stengėsi išskirti tuos fotografijos kalbos elementus, kurie, jo manymu, netrukus turėjo tapti universaliais. Jis išskyrė fotogramas, tikrovės vaizdus (daugiausia fragmentus ir stambius planus), fotomontažus, nuotraukas su raižybos, tapybos ir tipografijos elementais. Jis manė, jog nuotraukos galėtų būti pateikiamos po kelias ir jų deriniai suteiktų naujų prasmių, rastųsi naujų įžvalgų.

Apie 1934 m. Walteris Benjaminas, įtakingas vokiečių kritikas, rašęs ir apie fotografiją, tikino, jog šiuolaikinė fotografija tėra viena nesėkmė, kad ankstesni jos pažadai liko neįvykdyti. „Ką mes regime? Ji nuolat darosi subtilesnė, modernesnė ir pagaliau viso to rezultatas – mes nebepajėgiame tiesiog nufotografuoti daugiabučio namo ar šlamšto krūvos nieko netransformuodami... Jai pavyko apversti aukštyn kojomis net ir patį apgailėtiniausią skurdą, paverčiant jį

70 László Moholy-Nagy „Stokholmas“, 1930. Tokia pati nuotrauka išspausdinta *Querschnitt,* Nr. 5, p. 328 (1932).



madinga, techniškai tobula gyvensena, pasigėrėjimo objektu." Iš tiesų, Naujosios fotografijos išpažinėjai siekė sterilizuojančio poveikio, vertindami švarą, griežtoką tvarką ir dailiai surikiuotas kompozicijas, – upės krantinės, darbo vietos tvaikas nepateko į jų akiratį.

Paskaitoje, perskaitytoje Paryžiuje, Fašizmo studijų institute, Benjaminas dar rimčiau priekaištavo dėl to, kad fotografija nepasirinko kelio, kurį nurodė fotomontažo atstovai Johnas Heartfieldas, George'as Groszas ir Hannah Höch 3-iojo dešimtmečio pradžioje. Jis siejo fotomontažą su metodu, išplėtotu Brechto epiniame teatre, – abstrakčiu ir sąlygišku, neigiančiu tikrovės imitavimą, kartu ir bet kokią nepriklausomos ir nekintančios prigimtinės daiktų tvarkos idėją. Šis teatras teigė, jog visuomenės gyvenimas yra eksperimentas, konstrukcija, kurią galima išardyti ir modifikuoti. Jo tikslas buvo nustebinti, išjudinti žiūrovus, parodyti jiems, kokia laikina ir dirbtinė ši visuomenė. 3-iojo dešimtmečio pradžioje fotomontažas kaip tik ir buvo toks radikaliai netolydus menas, kai vienoje nuotraukoje susigrūsdavo įvairių stilių įvaizdžiai. Taigi piktorialistinė iliuzija buvo sugriauta, ja imta abejoti, fotografija ėmė virsti priemone visuomenės gyvenimo sąlygoms atskleisti, o ne vien joms atkurti. Tačiau fotomontažo laikai atėjo ir praėjo, fotografams taip ir nesuspėjus suvokti jo esmės, nes nedaugelis jų buvo radikalūs visuomenės kritikai. Benjamino ir visų tų, kurie fotografiją laikė kalba, laukė galingas ideologinis antpuolis. Vyraujanti šio puolimo idėja (nežymiai tepakeista išlikusi dar nuo praeito amžiaus) buvo ta, kad fotografinis purizmas leidžia atskleisti pirmines formas, prisigauti prie tos grynosios po jomis slypinčios geometrijos, kurią amerikiečiai atrado liaudies architektūroje, o vokiečiai – išdidintame ir išgrynintame gamtos pasaulyje. Būtent šiuo keliu einant turėjo būti surastos neginčijamos tiesos, tuo tarpu akivaizdžiai negryna fotografijos kalba – kurią aptarė Benjaminas ir Rohas – atvėrė kelią vien ginčams, žaidimams, reliatyvioms tiesoms.



71 John Heartfield, George Grosz „Dada-merika". 1919.

Europos visuomenė ir Amerikos gamta

Augustas Sanderis, Eugène'as Atget, Alfredas Stieglitzas, Paulas Strandas ir Edwardas Westonas – du klasifikuotojai, trys fotografijos stilistikos kūrėjai

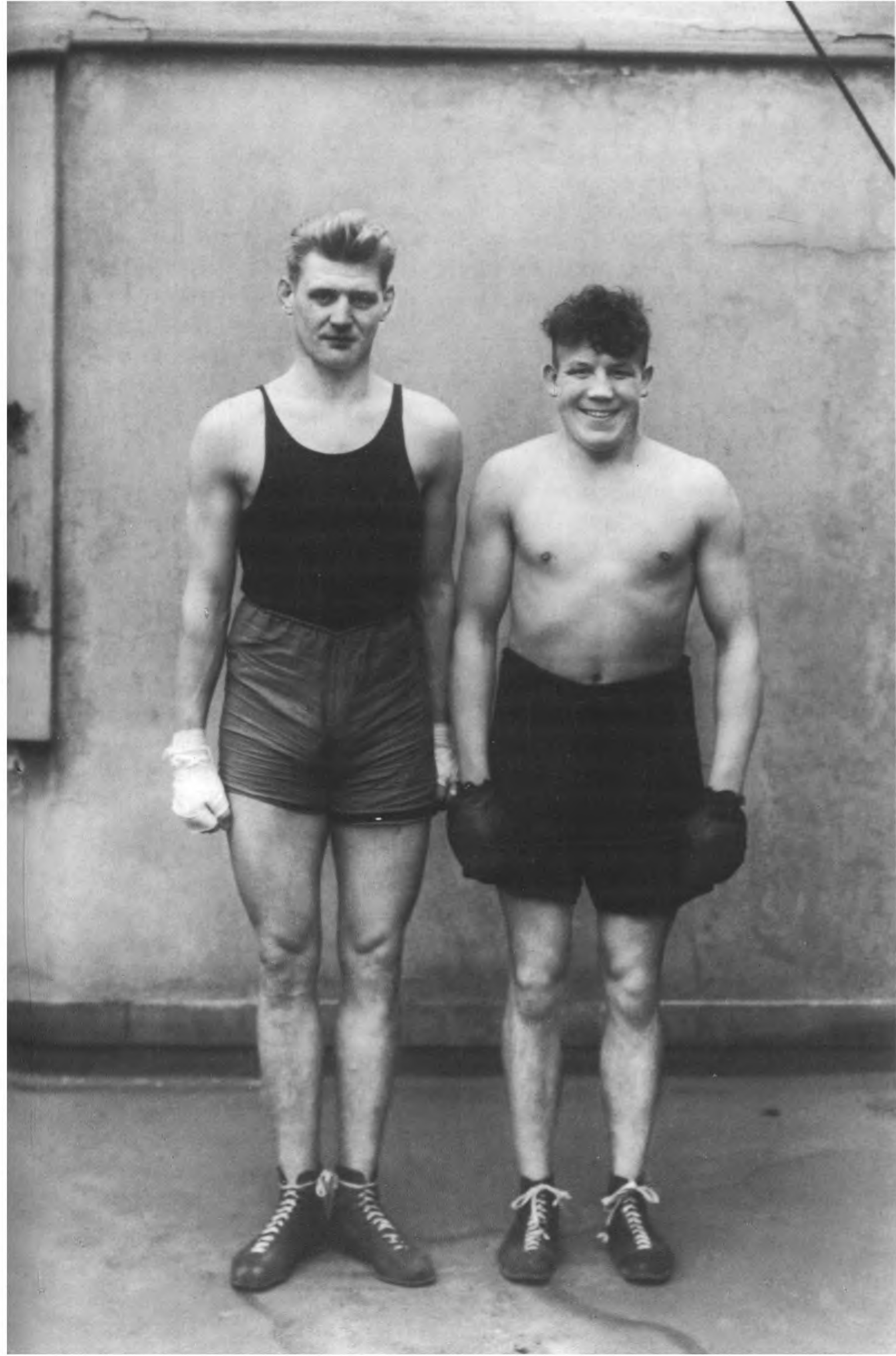
Menininkai, apie kuriuos bus kalbama šiame skyriuje, atstovauja iš esmės skirtingoms kultūroms. Augusto Sanderio ir Eugène'o Atget vaizdavimo objektas – visuomenė. Atget stebi kultūros formavimąsi ir irimą, tiesa, istorikai ir kritikai taip ir nesusitaria dėl to, ką iš tiesų laikyti fotografo nuopelnais, kodėl jo nuotraukos tokios svarbios. Sanderis modernioje visuomenėje įžvelgia evoliucijos modelį.

Alfredas Stieglitzas, Edwardas Westonas ir Paulas Strandas pasirenka visai kitą vaizdavimo objektą. Jie žiūri į gamtą, kurioje pagal XIX a. pažiūras įkūnyti pamatiniai dėsniai. Jie ieško tiesų, slypinčių už visuomenės, kuriai nejaučia nieko kito kaip tik panieką. Strandui, įdėmiam ir pagarbiam analitikui, būdinga santarvė su gamta. Westonas kiek kitoks, jis nerimastingas garbintojas, nuolat primenantis emocinį savo meno pagrindą. Tinkamai nusiteikęs ir gerai perpratęs fotografijos galimybes, jis atliepia gamtos dermes. Jis tarsi nuolat kelia protestantišką klausimą, ar esąs tarp išrinktųjų. Kaip kadaise Wordsworthas, jis stovi nustebęs gamtos akivaizdoje.

Didžiausia garsenybė, iškilusi po XX a. 3-iojo dešimtmečio, buvo Augustas Sanderis, portretistas, pramonės vaizdų kūrėjas. Gimęs 1876 m., Sanderis XIX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigoje pradėjo verstis fotografija ir iki Pirmojo pasaulinio karo laimėjo nemažai medalių parodose. Po karo jis liko gyventi Kelno apylinkėse. Ten susipažino su keliais pažangiais menininkais. Tuo metu jis fotografavo didžiajam savo sumanymui *Dvidešimtojo amžiaus žmonės* (*Menschen des XX. Jahrhunderts*), kurio idėją subrandino dar 1910 m. 1929 m. Kurtas Wolffas išleido jo knygą *Mūsų laikų veidas* (*Antlitz der Zeit*), ją autorius manė būsiant įžanga į kur kas didesnį leidinį iš 540 nuotraukų, išspausdintų po dvylika keturiasdešimt penkiais aplankais.

Didžiojo sumanymo *Dvidešimtojo amžiaus žmonės* jis neįgyvendino, o 1934 m. Vokietijos kultūros ministerija įsakė sunaikinti spaudos formas, paruoštas *Mūsų laikų veidui* spausdinti, taip pat paimti visus jau padarytus atspaudus. Tuo metu Sanderis rengė knygų seriją, bendru pavadinimu *Vokietijos žemė, Vokietijos žmonės*, iš kurių išleistos penkios. Vėliau Sanderis fotografavo peizažus Reinlande. Jis išgyveno per karą, bet gaisras 1946 m. sunaikino 40 000 jo negatyvų. Dvi Sanderio nuotraukos eksponuotos 1955 m. parodoje *Žmogaus*

72 AUGUST SANDER „Boksininkai" (Heinas Heese ir Paulis Rödersteinas), Kelnas, 1928. 13-oji iliustracija knygoje *Mūsų laikų veidas*.



šeima (*Family of Man*), nors tuo metu jo griežtas portretinis stilius atrodė it anachronizmas. Nuo tada jis išgarsėjo taip, kad nūnai laikomas vienu iš didžiųjų XX a. fotografijos meistrų. Mirė 1964 m.

Dauguma išlikusių Sanderio darbų yra portretai, kurių keletas laikomi fotografijos šedevrais. Galbūt garsiausia jo nuotrauka, vaizduojanti tris jaunuolius kaimiečius, kuriuos jis nufotografavo Westerwaldo apylinkėse 1914 m., kaimo keliuku einančius į šokius. Ji intriguoja kaip ir visos Sanderio nuotraukos. Trys jaunuoliai dėvi tamsius kostiumus, kelnės apkritusios ties kulkšnimis, šviečia baltos apykaklės, ant galvų užvožtos skrybėlės, rankose – lazdelės. Atrodo, jog jie stabtelėjo tik trumpam, kad papozuotų prieš fotoaparatą. Nors visi apsirengę panašiai, kiekvieno charakteris ryškiai skirtingas. Grupės vedlys rūsčiai atsigręžęs į Sanderį ir jo fotoaparatą. Jam iš dešinės stovi panašus į jo brolį miestietį, – šio išraiškoje nežymu įtampos, gestai ne tokie suvaržyti. Trečiasis, kiek atokiau nuo anų dviejų, atrodo didesnis plevėsa už kitus. Jo skrybėlė pakreipta į šoną, burnoje – cigaretė, švarkas suglamžytas. Nuotrauka nepaprastai įtaigi – stačiai novelės pradžia, o ne sociologinė iliustracija.

Tačiau ši nuotrauka nėra vienintelė, tai ne atsitiktinumo rezultatas. Suvokdamas, jog supratimą įgyjame tik įžvelgę skirtumus, Sanderis neretai sugretina panašius daiktus, veikiau ne tam, kad sukurtų motyvą, bet kad akcentuotų priešpriešą. Tuoj po šios kaimiečių trijulės nuotraukos knygoje *Mūsų laikų veidas* išvystame dviejų kaimo merginų, apsitaisiusių vienodais išeiginiais drabužiais, portretą. Merginas taip pat norisi lyginti, nes jos skiriasi nežymiai, bet reikšmingai. Atskirai jas turbūt pavadintum vangiomis mergaitėmis kaimietėmis, tačiau sugretintos jos išryškėja kaip asmenybės, kiekviena su savo lemtimi. Po kelių puslapių išvystame du boksininkus, Heiną Heese ir Paulį Rödersteiną, Sanderio nufotografuotus Kelne 1928 m. Ir šioje nuotraukoje perteiktas dviejų asmenybių – geraširdžio boksininko profesionalo su šypsena, derančia prie sportbačių raištelių, ir šalia stovinčio pedantiško atleto – išraiškingesnio skirtingumo nerasi.

Tačiau Sanderis ne vien įžvalgus portretistas. Apie 1910 m. reklaminėje brošiūroje jis prisistatė kuriąs „natūralius portretus, kuriuose subjektas parodomas jo individualybę atitinkančioje aplinkoje". Tačiau taip jis kalbėjo, kol dar nebuvo pradėjęs sumanymo *Dvidešimtojo amžiaus žmogus.* 1931 m. *Trumpoje fotografijos istorijoje* Walteris Benjaminas aptarė 1929 m. išleistą Sanderio knygą ir įvertino ją kaip „mokomąjį atlasą" ar kaip vadovėlį amžininkams, norintiems patobulinti savo „gebėjimą atskirti fizionomijas", tai esą praversią tolydžio vis pavojingesniais laikais. O daugiau jis beveik nieko ir nepasakė, tik dar pabrėžė, kad vargas tam, kam trūksta budrumo. Rašytojas Alfredas Döblinas, romano *Berlynas, Aleksandro aikštė* (*Berlin, Alexanderplatz*) autorius, parašęs įžangą *Mūsų laikų veidui*, įžiūrėjo joje kur kas daugiau. Jo manymu, knyga suteikia gausių

socialinės įtampos tarp klasių ir kartų įrodymų. Döblinas žvelgia į madingai apsirengusios mokinės nuotrauką ir stebisi, kaip sparčiai auga vaikai. Jis pamini portretą, kuriame protestantų pastorius, apsuptas mokinių, ir atkreipia dėmesį į disonansą tarp mokytojo ir skelbiamo mokslo. Rašytojas mato, kaip skiriasi viduriniosios klasės šeimynos portretas nuo nuotraukos, kurioje keturi stropuoliai studentai, dirbantys, kad galėtų susimokėti už studijas.

Döblinas teigia, kad Sanderis yra realistas, kad detalės jam įkūnija universalius dalykus ir idėjas. Tačiau kai kritikas mėgina identifikuoti, kokios tos idėjos, jis teįstengia banaliai tarstelėti, kad jaunimas mūsų dienomis greitai bręsta ir kad visuomenė susiskirsčiusi į klases. Jis pažymi dar ir tai, kad aplinka ir gyvenimo sąlygos daro žmonėms poveikį, kad kaimiečiai vėjo nugairinti, palyginti su švelniaveidžiais viduriniosios klasės žmonėmis. Kodėl tokie nekalti siužetai įbaugino tegu ir nacistinę kultūros ministeriją, kad ji griebėsi naikinti spaudos formas, konfiskavo neparduotas knygas?

Todėl, kad *Mūsų laikų veide* slypėjo ir itin galingas ardomasis pradas. Döblinas, lyg tarp kita ko, užsimena apie tai rašydamas, kad žmonės yra suformuoti „konkrečios savo klasės ideologijos ne mažiau nei gyvensenos bei aplinkos“. Tokia ir buvo visa persmelkianti Sanderio tema. Jo žmonės turi nuomonę apie save, o autorius savo ruožtu turi nuomonę apie juos. Kaimiečiai, kuriuos regime knygos pradžioje, stoiškai žvelgia į Sanderio objektyvą, beveik kaip apkerėti. Jo vaizduojami viduriniosios klasės atstovai, įsitikinę savo verte, laikosi prieš objektyvą oriau, šaltakraujiškiau. Kiti, ypač miesto darbininkai, atsigręžia atsargiai, netgi nedraugiškai, tarsi prisivertę susitvardyti. Menininkai, rašytojai ir architektai, esantys santarvėje su laiku, žvelgia į fotoaparatą dalykiškai.

Kaimo žmonės, amatininkai, miesto darbininkai, pirkliai, menininkai ir rašytojai – ištisa galerija iškyla Sanderio nuotraukose, tvarkingai, nuosekliai, pozomis, kurios pritinka jų padėčiai, verslui, klasei. Jis pateikė klasifikaciją, tačiau drauge jo apžvalga – tai ir Vokietijos pereinamojo laikotarpio istorija. Būtent dėl savo prieštaringos istorijos sampratos Sanderis 1934 m. pateko į bėdą. Leidinio *Mūsų laikų veidas* įžangoje jis rašė, jog knyga *Dvidešimtojo amžiaus žmogus* bus apžvalga pradedant nuo „prie žemės prikaustyto žmogaus iki aukščiausiųjų civilizacijos viršūnių, ir leidžiantis žemyn mažiausiomis pakopomis – iki idioto“. Kitaip tariant, Sanderio istorijos samprata buvo pažangi ir evoliucinė. Valstiečių tipai, pristatyti knygoje *Mūsų laikų veidas*, priklauso praeičiai ir ją simbolizuoja – daugelis šių nuotraukų darytos prieš Pirmąjį pasaulinį karą. Kitus, ypač viduriniosios klasės atstovus, Sanderis taip pat sieja su praeitimi, parinkdamas jiems archajiškas pozas, primenančias XIX a. portretų stilistiką. Vieninteliai asmenys, kurie nė kiek nesutrinka atsidūrę prieš Sanderio fotoaparatą, kurie išlaiko savikliovą ir ramybę, yra tapytojas (Jankelis Adleris), kompozitorius (Paulis



73 AUGUST SANDER „Der Komponist P. H." (Kompozitorius Paulis Hindemithas), Kelnas, 1926. Iliustracija Nr. 52 knygoje *Mūsų laikų veidas.*

Hindemithas), skulptorė (pavardė nenurodyta), architektas (Otto Poelzigas). Bet dauguma jų amžininkų, net garsių, atsidūrę prieš fotoaparatą sutrinka – arba sutrinka, arba persistengia pozuodami, kaip tenoras Leonardo Aramesco, nufotografuotas 1928 m. Kelne. Sanderis tarsi teigia, jog inteligentija įkūnija „aukščiausią civilizacijos viršūnę", ją jis laiko ir prijaučiančia socializmui; mat vieninteliai kiti Sanderio portretuojamieji, kurie atrodo nesunkiai pritampantys prie šios gyvensenos, tėra keletas kairiojo sparno asmenų ir revoliucionierių.

Tokiai nuostatai negalėjo būti pritarta 1934 m., vyraujant nacizmo dvasiai, kuriai Sanderio evoliucinė schema buvo visiškai priešinga. 1934 m. Vokietija, tuo metu nacionalsocialistinė valstybė, buvo dar kartą įamžinta naujosios kartos fotografų Walterio Hege, Ernos Lendvai-Dircksen ir Alberto Rengerio-Patzscho nuotraukose, kurios sudarė seriją *Orbis Terrarum*, leidžiamą „Atlantis" leidyklos. Iš esmės tai buvo ta pati Vokietija, kurią 1924 m. pašlovino Kurtas Hielscheris, tik paryškinta Lendvai-Dircksen portretų – valstiečių pompastiškais tautiniais drabužiais.

Sanderio darbų reikšmę lemia keletas priežasčių. Net jei ir nebūtų sukūręs *Mūsų laikų veido*, vis tiek būtų garbstomas kaip novatorius, visų pirma dėl porinių portretų ir juose pateikiamos charakterių analizės. Tačiau, be abejonės, iš visų kitų fotografų jį išskiria rinkinys *Mūsų laikų veidas*, pirmoji tikrai diskursyvi fotografijos knyga. Tai sudėtingas veikalas, kuriame dera taksonomija, istorija bei požiūris. Jis nepanašus į jokius to meto leidinius. Vėlesni panašaus pobūdžio darbai yra Walkerio Evanso *Amerikos nuotraukos* (*American Photographs*, 1938) ir Roberto Franko *Amerikiečiai* (*The Americans*, 1958–1959); šiems abiem leidiniams būdingas panašus niuansuotas subtilumas. Kitos fotografijos knygos, išleistos 3-iajame dešimtmetyje, tiesiog kartoja šiuolaikinio gyvenimo ar romantinio peizažo motyvus, jose maža lyginamosios medžiagos, galinčios suteikti naują perspektyvą pagrindinei temai.

Mūsų laikų veidas tokį pavidalą įgijo veikiausiai dėl to, kad Sanderis ilgai laikėsi šlovės viršūnėje, iki 1929 m. jis pragyveno ir įamžino apie trisdešimt Vokietijos istorijos metų. Kiti fotografai tik trumpam teiškildavo, dažniausiai dešimtmečiui ar panašiai, o Sanderis sugebėjo neatsilikti nuo laiko – ir ne vien paklusniai palinkdamas ten, iš kur papūsdavo nauji mados vėjai. 1910 m. jis jau buvo prizais apdovanotas fotografas. 3-iajame dešimtmetyje jis bendravo su avangardo tapytojais, jaunesniais už save dvidešimčia metų. Jis pažinojo ir nufotografavo radikalųjį Kelno tapytoją Franzą Seiwertą, kuris drauge su Maxu Ernstu ir Alfredu Baargeldu 1919 m. redagavo komunistinį žurnalą *Der Ventilator*. Gottfriedas Brockmannas, kitas Kelno avangardistas, kurio stilių gerokai paveikė Pirmasis pasaulinis karas bei jo padariniai, dvejetą metų gyveno Sanderio

šeimoje. Sanderis pažinojo ir kitas garsias asmenybes, kaip antai, Otto Dixą, Heinrichą Hoerle ir Jankelį Adlerį, tačiau tai nereiškia, kad buvo jų veikiamas. Jei jau kalbėtume apie įtakas, tai galima teigti net priešingai, nes beaistris Sanderio 1910 m. portretų stilius tapo 3-iojo dešimtmečio naujojo daiktiškumo portretų tapytojų stiliumi. Sanderis buvo tarsi jungiamoji menininkų kartų grandis, jis buvo vieno amžiaus su tais menininkais, kurie mokė jaunuosius jo draugus avangardistus. Jis priklausė kartai, kurios dauguma tapytojų buvo skrupulingi realistai, savo ruožtu mokęsi iš XIX a. 8-ojo dešimtmečio Wilhelmo Leiblio ir Wilhelmo Trübnerio santūrių portretų.

Iš XIX a. Sanderis paveldėjo įsitikinimą, jog portretas turi būti padorus ir oficialus, o pozuotojas privalo būti matomas visu ūgiu ar trimis ketvirčiais ūgio. Šiuo požiūriu jis skyrėsi nuo 3-iojo dešimtmečio naujųjų fotografų, kurie rinkosi ekscentriškus rakursus ir stambiu planu rodė spoksančius įkritusius veidus. Sanderis, kurdamas portretus, leido pozuotojams atskleisti savąją padorumo sampratą, tuo tarpu naujoji karta jau taikė šabloną, tokio savitumo netoleruojantį. Sanderis neapsiribojo ir kurios nors konkrečios klasės atstovų fotografavimu. Taigi 1929 m. jis jau turėjo sukaupęs tokią gausybę įvairios medžiagos, kad jos pakako iš tiesų kritiškai vokiečių tautos analizei.

Walteris Benjaminas *Trumpoje fotografijos istorijoje* numatė, jog artinasi grėsmingi laikai, ir išreiškė viltį, kad Sanderio knyga galėtų pažadinti gilesnę auditorijos nuovoką. Panašias viltis jis siejo ir su kitu leidiniu, ką tik atkreipusiu dėmesį – Eugène'o Atget dokumentinėmis nuotraukomis, surinktomis amerikiečių fotografės Berenice Abbott ir 1931 m. išleistomis Paryžiuje bei Leipcige. Benjaminas ypač gerai vertino Atget, pavadinęs jį „aktoriumi, kuris, pasišlykštėjęs savo profesija, nusiplėšė kaukę pats ir veržėsi nulupti tikrovės dangalus". Jo manymu, Atget atėmė iš vaizduojamų subjektų jų aurą, tuo jis nori pasakyti, jog Atget nuotraukos neturi tos jausmus budinančios atmosferos, kurią taip vertino tradiciniai fotografai. „Tai nėra apleisto pasaulio vaizdai, tačiau nuotraukose trūksta atmosferos; miestas čia tuščias, kaip tuščias yra būstas, į kurį dar neįsikraustė gyventojai. Tai yra siurrealistinės fotografijos laimėjimai, fotografijos, pranašaujančios žmogaus susvetimėjimą su savo aplinka ir taip išvalančios regėjimo lauką politiškai išlavintai akiai, kuriai visokie intymumai tėra tik priemonė detalei ryškiau apšviesti." Kitaip sakant, Atget domina išorė, o ne jausmai; jis ragina savo auditoriją žiūrėti ir analizuoti, o ne svajoti.

Kol buvo gyvas, Atget buvo vertinamas – jei iš viso jis kam rūpėjo – tik kaip fotografas dokumentininkas. Jis mirė 1927 m., užmirštas ir nuskurdęs. Berenice Abbott pasirūpino, kad 1931 m. būtų išspausdintos bent kai kurios Atget nuotraukos, ir nuo tada jo vardas taip išgarsėjo, jog mūsų laikais jis laikomas vienu garsiausių menininkų.

74 EUGÈNE ATGET „Jaučio galvos fontanas. Šv. Gervazo bažnyčia, Rue des Hospitalières". Viktorijos ir Alberto muziejaus rinkinio Nr. 2207–1903, Londonas.


FOUINETTE



75 Eugène Atget
„Parduotuvė [iškaba], 38 Quai Bourbon, Paryžius“. Viktorijos ir Alberto muziejaus rinkinio Nr. 2210–1903, Londonas.

Atget pradėjo fotografuoti būdamas nebejaunas. Jis gimė 1857 m. Pasakojama, jog tarnavęs jūreiviu, paskui 15 metų dirbęs aktoriumi. Apie 1899 m. jis apsisprendė, ar tiesiog buvo priverstas, pakeisti gyvenimo būdą ir nutarė imtis tapybos, tačiau kadangi reikėjo pinigų pragyvenimui, užuot tapęs pradėjo fotografuoti. 1920 m. lapkričio 20 dieną laiške Paryžiaus istorinių paminklų muziejaus Vaizduojamojo meno skyriaus direktoriui Pauliui Léonui jis taip aprašė savo gyvenimo kelią:

Per pastaruosius dvidešimt metų, dirbdamas pats vienas ir savo paties iniciatyva, surinkau meninių dokumentų apie dailiąją XVI–XIX a. architektūrą visose senojo Paryžiaus gatvėse fotografinių plokštelių pavidalu, kurių formatas 18 x 24 cm: seni viešbučiai, istoriniai ir šiaip įdomesnės išorės namai, dailūs fasadai ir durys, paneliai, durų belstukai, seni fontanai, kalstyta geležimi papuošti mediniai laiptai, taip pat ir visų Paryžiaus bažnyčių interjerai (bendri vaizdai ir detalės), tarp jų ir Švč. Dievo Motinos katedra

(Notre-Dame), Šv. Gervazo ir Protazo (St Gervais et Protais), Šv. Severino, Šv. Julijono Vargdienio (St Julien-le-Pauvre), Šv. Stepono (St Étienne-du-Mont), Šv. Mikalojaus (St Nicholas-du-Chardonnet) ir kitos bažnyčios. Ši gausi meninė ir dokumentinė kolekcija jau baigta ir aš galiu teisėtai pasakyti esąs viso senojo Paryžiaus savininkas.

Trijuose laiškuose, adresuotuose Pauliui Léonui, Atget aptaria kainas ir sąlygas, taip pat išvardija didžiuosius muziejus ir bibliotekas, kurioms jis pardavė atspaudų rinkinius. Kituose tą patį mėnesį rašytuose laiškuose jis sako, jog užbaigtą darbą sudaro dvi dalys: *Dailė Senajame Paryžiuje*, 1053 atvaizdai, ir *Vaizdingasis Paryžius*, 1568 atvaizdai. Jis aiškina, kad daugelio pastatų ir detalių, įamžintų *Vaizdingajame Paryžiuje*, jau nebėra, priduria, jog pradėjęs įgyvendinti du naujus sumanymus: *Dailė ir amatai Senajame Paryžiuje* ir *Dailė Paryžiaus apylinkėse: Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne.*

Atget atspaudus pirko krautuvėlių savininkai, kurių patalpas jis fotografavo, taip pat tapytojai, kaip antai, Utrillo, Dunoyer de Segonzacas ir Vlaminckas. Iškaba ties jo durimis, Campagne-Premier gatvės 17-uoju numeriu skelbė: „Dokumentai menininkams" („Documents pour Artistes"). Dar vienas menininkas, kuriam Atget pardavinėjo atspaudus, buvo Manas Ray, gyvenęs tos pačios gatvės 31-ajame name. Manas Ray buvo apstulbintas Atget nuotraukų ir išgarsino jas tarp siurrealistų; kai kurias 1926 m. išspausdino žurnalas *La Révolution Surréaliste*; vėliau vienuolika nuotraukų buvo eksponuota modernistinėje 1929 m. parodoje *Kinas ir fotografija* (*Film und Foto*) Štutgarte. Taigi dešimtmečio pakako Atget tapti antikvaru ir prekybininku, o paskui – siurrealistų bei konstruktyvistų bendraminčiu.

Kai kurios jo nuotraukos gana gerai pritampa prie konstruktyvizmo, mat keliaudamas po Paryžių jis fotografavo daugybę detalių, parduotuvių vitrinų, prekyviečių, metalinių iškabų ir fontanų. Tai buvo įtaigūs fragmentai, panašūs į tuos, kurie traukė ir Naujosios fotografijos atstovų Moholy-Nagy bei Germaine Krull akis. Darbuose, eksponuotuose parodoje *Kinas ir fotografija*, išryškėja tokios detalės: manekenai ir korsetai, demonstruojami vitrinose, spalvotų iškabų mugėse detalės, namų fasadai ir medis.

Tačiau kaip Atget susijęs su siurrealizmu? Kodėl jo darbai domino Maną Ray ir kodėl Benjaminas pavadino jo nuotraukas siurrealistinėmis? Iš dalies todėl, kad Atget daugelį fotografuojamų objektų transformavo. Jis dramatiškai prikeldavo gyventi tai, kas negyva, tiksliau sakant, pastebėdavo, kai tai atgydavo. Manekenų, atrinktų parodai *Kinas ir fotografija*, mimika nepaprastai išraiškinga, tai tarsi kokia proziška Rodino *Kalė miestelėnų* inscenizacija. Kitose nuotraukose – taikomosios skulptūros pavyzdžiai, kariatidės ir chimeros, sulinkusios nuo užgriuvusio jas svorio ar abejingai žvelgiančios į gyvenimą, verdantį aplink [*il. 74*]. Geriausiai Atget pavyko nufotografuoti klasikines statulas, kurių

gausu karališkuose parkuose ir soduose aplink Paryžių, Versalyje, St Cloud ir Sceaux. Atget – menininkas, kuris užjaučia Žiemos skulptūrą, vienišą vėjo gainamą figūrą po nulinkusia egle apleistame Sceaux parke, kur išvydo jis ir apgriuvusias Apolono ir Dafnės statulas – Dafnę, grimztančią į žalumą, kaip ir pasakoja jos metamorfozės istorija. Versalio parko tvenkinyje jis išvydo skulptūrinę grupę, susigūžusią po audringu dangumi, ir nelaimingus belaisvius tarp rudens lapų, sūkuriuojančių aplink Prancūzijos triumfo fontaną. Nuotraukose dievai ir deivės klajoja po miškus, sakytum, Atget troško išvysti juos pirmykštėje laukinėje jų aplinkoje, kol jie dar netapo aprašytais ir suklastotais simboliais mitų knygoje.

Miškuose atgijusios senosios statulos byloja apie Atget talentą įkvėpti gyvybę ir dvasią tam, kas negyva. Jau vien dėl šių nuotraukų Atget tektų garbi vieta siurrealistų panteone. Tačiau dėl savo stiliaus ir tematikos fotografas pagrįstai jautėsi galįs turėti ir didesnių pretenzijų. Kaip pažymėjo Benjaminas, Atget vengė „auros". Jo nuotraukose objektai išryškinti, todėl patys įprasčiausi grindinio akmenys ar stogo čerpės sužėri tarsi juvelyro vitrinoje. Įprasčiausi dalykai, į kuriuos šiaip gyvenime antrąsyk akis nenukryptų, įgyja prasmės. Kitas klausimas, kokia jų prasmė, tačiau objektai Atget nuotraukoje yra tokie, jog stačiai apstulbina, jie vertingi patys savaime, jie – savo pačių ypatingumo apraiška. Daugelis Atget amžininkų daiktuose ir reiškiniuose ieškojo giluminių prasmių ar reikšmių, o jis, atrodo, skverbėsi per bendrybes „iškasdamas" savitus dalykus. Taip ir Versalio bei Sceaux parkuose lentelėmis paženklintiems dievams suteikta pirmykštė jų buveinė, ir visi juos išvydo tokius, kokie jie buvę ankstyvaisiais laukiniais laikais, kai dar nebuvo gimusios legendos.

Atget visuomet siekė fakto tiesos, stengėsi išvengti apibendrinimo, redukavimo, – ir darė tai sąmoningai. Jis buvo ironikas, aštriai suvokęs atotrūkį tarp fakto ir „auros", tarp to, ką turėtume išvysti, ir to, ką suvokiame išvydę. Būtent todėl Manas Ray taip žavėjosi Atget nuotrauka, kurioje šis, parinkęs pagarba apgaubtą pavadinimą „Versalis", šiame kilniame fone rodo pro duris žengiančią prostitutę. Ironija persmelkia ir karališkųjų Versalio parkų nuotraukas. Tą patį objektą jis fotografavo įvairiais rakursais. Jis žengtelėdavo atgal ir fotografuodavo alėjas, urnas, gyvatvores taip, kad visa tai atrodytų kaip schemos dalis. Paskui jis prisiartindavo ir parodydavo, jog šie jo motyvą sudarantys elementai, paženklinti laiko randų, nuniokoti žmogaus rankų – nimfos ir faunai šoka tarp gausybės grafiti ant paminklinių urnų [*il. 1*].

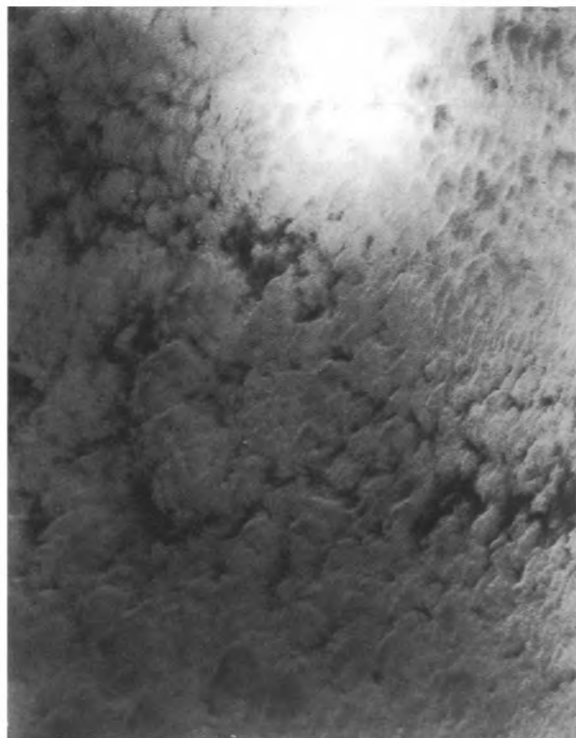
Senajame Paryžiuje jis įžvelgia panašių disonansų, sakykim, kuklus verslelis įsikūręs klasikiniu stiliumi dekoruotame statinyje. Tačiau Atget ne tik satyrikas, besityčiojantis iš pretenzijų, slypinčių dailiuose pavadinimuose. Jam rūpėjo pati kultūra, kaip žaliavos, iš kurios ji buvo sukurta, pavidalas. Sanderio

vaizdavimo objektas buvo žmogaus evoliucija per trisdešimties metų laikotarpį, o Atget domina kultūros evoliucija. Skiriasi jie tuo, kad Atget labiau linkęs į ironiją negu į pažangą. Pasaulis, apie kurį jis pasakoja, savo šaknimis siekia niekingą materiją ir, jo manymu, į materiją turi sugrįžti. Atget Senasis Paryžius padirbtas iš akmens, medžio, smėlio, gipso ir čerpių. Jo statytojai ir savininkai buvę įkvėpti kilnių tikslų, jiems buvo malonu gyventi su tokiais pavadinimais ir iškabomis: „Po auksiniu liūtu" (*Au Lion d'or*), „Po auksine saule" (*Au Soleil d'or*), „Po grifais" (*Au Griffon*), „Pas Kūdikėlį Jėzų" (*A l'Enfant Jésus*) [*il. 75*]. Atget žvilgsnį prikausto tokios iškabos – primityvios ženklų sistemos, kur kas ankstyvesnės, kur kas realesnės už pačią kalbą. Tai daiktai, kurie turi prasmę, ir neabstrakčią.

Kaip ir Sceaux sode, kuriame jis sugrąžina dievus į pirmykštę jų buveinę, taip ir Paryžiaus gatvėse jis pažįsta primityviąją kalbos egzistenciją. Kultūros šaknų ieškojimas persmelkia visą menininko esybę, lydi jį nuolat, įsikūnija dirbtuvių, depų ir aikštelių nuotraukose, – ten juk apdorodavo žaliavas, iš kurių statė miestą, lipdė jo apdailą. Pagaliau fotografas atsiduria metalo sąvartynuose, įtartinose gatviūkštėse, kur ir užsibaigia šis ciklas.

3-iajame dešimtmetyje Atget rankomis sukurtas Paryžius jau buvo praeitis. Savo laiškuose, adresuotuose Pauliui Léonui, Atget užsimena, jog daugelio jo nufotografuotų dalykų jau nebėra. Rankinių vežimėlių ir dirbtuvėlių pasaulis nyko, užleisdamas vietą moderniems laikams. Naujais mastais Senasis Paryžius atrodė viduramžiškas, o ne modernus. Tačiau tas pasaulis pasižymėjo neapsakomu išraiškingumu, tai buvo it veidas, ir puoselėtas, ir sykiu laiko suniokotas, paveldėtas iš daugelio jį jau turėjusių ir nutrynusių kartų. Tas modernizmas, kurį garbino 3-iojo dešimtmečio Naujosios fotografijos ideologai, atrodė palyginti anemiškas ir nematerialus, nepatrauklus, peizažas be istorijos. Atget peizažas – tikras siurrealistinis reljefas, pilnas paslapties, supurtančios kiekvieną žvelgiantį.

Atget paradoksalumu nenusileidžia Sanderiui. Abu išliko, ir abu tapo įžymybėmis tos eros, kurios idėjoms priešinosi. Sanderis, gavęs išsilavinimą XIX a., paisė savo pozuotojų orumo, jis sukūrė stulbinančio išraiškingumo portretų galeriją. Atget, kuris dirbo veikiau kaip amatininkas, nepaisydamas jokių pripažinto meno tradicijų ar institucijų, sukaupė sudėtinį *œuvre*, neabejotinai paženklintą konstruktyvizmo požiūrio, tačiau besiskiriantį keliais svarbiais požymiais. Moholy-Nagy, Germaine Krull ir kiti jų amžininkai vaizdavo ką tik nukaltą kultūrą, o Atget pabrėžė istoriją; jo miesto peizažai atveria nesibaigiančius pėdsakus: nugyventa, atgaivinta ir vėl yra. Kiekviename žingsnyje jis akcentuoja ir atsitiktinumą. 3-iajame dešimtmetyje nauja fotografų karta žvelgė į pasaulį įvairiais rakursais, tarsi būtų visagaliai dievai. Atget turėjo savą požiūrį.



76 ALFRED STIEGLITZ „Ekvivalentas“, apie 1927.

77 ALFRED STIEGLITZ „George'o ežero vaizdai: vėtrungė ant medinės trobelės“, apie 1934. >

Jo Senasis Paryžius – tai miestas grįstomis gatvėmis, su siaurais pasažais ir kiemais, su konkrečiais vaizdais, matomais iš konkrečios vietos. Atget gerbė vietą taip, kaip Sanderis gerbė asmenį ir todėl vengė „benamiškumo“, ženklinusio 3-iojo dešimtmečio Naująją utopinę fotografiją.

Sanderio, Atget ir jų amžininkų europiečių stiliai ir akcentuojami dalykai buvo skirtingi, tačiau jų visų bendra tema buvo visuomenė. Tuo jie skyrėsi ir nuo savo bendraminčių amerikiečių, būtent, Alfredo Stieglitzo vėlyvuoju jo kūrybos etapu, taip pat nuo Paulo Strando ir Edwardo Westono jų kūrybinio kelio pradžioje. Amerikos fotografija, nors ir turi daug bendra su europine, iš esmės yra gerokai subjektyvesnė. Tai atsiskyrėlių menininkų, gyvenančių nuošalyje nuo visuomenės, darbai. Tiesa, Stieglitzas fotografavo Niujorką, bet darė tai iš didelio atstumo, pro viršutinio aukšto langą. 1915–1916 m. Paulas Strandas fotografavo gatves, tačiau netrukus jo dėmesį patraukė pirmykštė gamta. Edwardo Westono 1922 m. ir paskesnės nuotraukos, kuriose jis vaizduoja fabriką, atrodo, įamžina kažkokį kitą pasaulį, panašiai kaip ir Fredericko Evanso katedrų nuotraukos.



Nuo 1905 m. Stieglitzui priklausė „Mažoji fotosecesijos galerija" (*The Little Galleries of the Photo-Secession*) Niujorke, 5-ojoje aveniu, 291. Kai Stieglitzas 1917 m. prarado šį verslą ir liovėsi leisti žurnalą *Camera Work*, jis daugiau dėmesio galėjo skirti fotografavimui. 1925 m. įsteigė naują galeriją, o 1929 m. – vadinamąją „Amerikietišką vietą" (*An American Place*), Madisono aveniu, 509, tačiau daugiausia laiko fotografas praleisdavo prie George'o ežero, Niujorko valstijos šiaurėje. Prie George'o ežero (tai kurortinė vietovė, viliojusi menininkus peizažistus XIX a. pabaigoje) Stieglitzas padarė kai kurias iš garsiausių savo nuotraukų, kaip antai, „Dangaus giesmes" ir „Ekvivalentus". Tai debesų nuotraukų rinkinys, eksperimentas, pradėtas 1921 m. Dar jis mėgo fotografuoti savo bičiules Georgią O'Keeffe ir Dorothy Norman.

Stieglitzo vaizdavimo objektas keitėsi, kito ir jo stilius, tačiau niekuomet nepasikeitė jo idėjos. 1942 m., apžvelgdamas savo kūrybos kelią straipsnyje Dorothy Norman žurnalui *Twice-a-Year* (*Dukart per metus*), jis dar kartą patvirtino savo tikėjimą gamta: „Visame kame slypi gamtos dėsniai ir tai yra vienintelė žmonijos viltis". Didžiausias pavojus, kuris iškyla kiekvienam menininkui,



78 ALFRED STIEGLITZ „Dorothy Norman“, 1935.

79 ALFRED STIEGLITZ „Dorothy Norman“, 1936. >

suvokiančiam gamtos dėsnius, yra puikybė, ir, be abejonės, Stieglitzas žinojo, jog puikybė nesvetima ir jam pačiam. 1923 m. jis parašė vienam žurnalui trumpą straipsnelį, kurį pavadino „Kaip aš pradėjau fotografuoti debesis“. Stieglitzas pasakojo, kad viena iš priežasčių, paskatinusių jį tai padaryti, buvo kandi rašytojo Waldo Franko pastaba, neva Stieglitzas užsiimąs hipnoze, kitaip sakant, primetąs save vaizduojamiesiems. Stieglitzas nusprendė atsakyti į šią pastabą fotografuodamas tai, kas labiausiai nepaklūsta jo valiai: „Debesimis išreikšti savo gyvenimo filosofiją – parodyti, kad mano nuotraukos nepriklauso nuo vaizduojamo objekto – kad jos tokios ne dėl kokių ypatingų medžių ar veidų, interjerų ar dėl kokių vaizduojamiesiems suteiktų privilegijų, – debesys juk vienodai skirti visiems – už juos dar net mokesčiai neuždėti“. Stieglitzas pažymėjo, kad gera nuotrauka reikalauja ilgokai laukti tinkamo momento – gamtos dėsniai varžė menininkus 1923 m. nė kiek ne mažiau negu XIX a. 10-ajame dešimtmetyje. Jis pridūrė, kad tai tėra nuotraukos, perteikiančios gamtos vaizdus.

Kitos prie George'o ežero padarytos nuotraukos, regis, atsirado be jokio išankstinio sumanymo. Stieglitzas fotografavo tuopas vasarą, po alyvų krūmu žaliuojančią žolę, klojimo ir vištidės sienas, apšarmojusį langą, verandos kampą



ir ežerą tolumoje. Beveik nesvarbu, kas nufotografuota, nes šios, kaip ir debesų nuotraukos, teįkūnija viena – harmoniją, tvarką, proporcijas. „Dangaus giesmes“ ir „Ekvivalentus“ galima palyginti su muzikos kūriniais ta prasme, kad kiekvienai nuotraukai būdinga skirtinga tonacija, stilius ir akcentai. Debesų muzika yra sodresnė, o vištidės melodija kapota.

Nors šios nuotraukos iš George'o ežero apylinkių, nė viena iš jų nekelia asociacijų su jokia konkrečia vieta. Kaip ir jo amžininkai vokiečiai, Stieglitzas mėgo fragmentus – langus, sienos dalis, pastatų kampus. Tačiau jis, kitaip negu fotografai vokiečiai, nesistengė užfiksuoti tokių nereikšmingų detalių, kurios darydavo užuominas apie didesnę visumą. Stieglitzas ieško harmoningai derančių įvaizdžių, kurie pasakotų apie santarvę, nepriklausomą nuo vietos ir laiko. Tokios harmonijos negalėjo perteikti jokia nuotrauka, paprasčiausiai vaizduojanti George'o ežerą, paprastą gyvenamąją vietovę paprastą dieną. Būtent todėl Stieglitzas vengė nurodyti atstumą, gylį bei objektų vientisumą, vengė visko, kas galėtų atkreipti dėmesį į tai, kas žemiška, priklausoma nuo laiko.

Kaip su jo kūryba, kuri skirta tiesai ir gamtos dėsniams, syja portretai? Stieglitzo portretai nepaprasti, į juos žvelgiant nesunku suprasti, kodėl Waldo Frankas

manė Stieglitzą esant hipnotizuotuoju ar kerėtoju. Jam pozavo Georgia O'Keeffe 3-iajame ir Dorothy Norman 4-ajame dešimtmetyje, šių moterų nuotraukų jis padarė gausybę. Štai per naktį jos pasensta, štai jos vėl atjaunėja. Čia jos susimąsčiusios, čia žydinčios, čia griežtos, čia arogantiškos ir vienišos. Nors abi prieš fotoaparatą pozuoja, tai daro nuoširdžiai; jų pirmtakės, pozavusios meninėms nuotraukoms amžių sandūroje, priešingai, atrodydavo nedrąsios, netikinčios savo išskirtinumu. Abi moterys aiškiai pasitiki savimi, kaip pasitikėjo savimi ir Stieglitzas. Tačiau šios moterys skiriasi nuo paties Stieglitzo, kuris keletą dešimtmečių su neblėstančiu rūsčiu žvelgė iš gausybės portretų. Jos – protėjiški, kaitūs charakteriai, joms nebūdingas jo sustingimas. Per jas Stieglitzas pažįsta kitokią būtį, kurios esmė – nuotaika ir temperamentas, gyvenseną, pranokstančią gamtos dėsnių rėmus.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad Edwardas Westonas yra Stieglitzo stilistikos fotografas. Susilietęs su gamta jis taip pat kaip ir Stieglitzas nugrimzdavo į ekstazę. Westonas irgi fotografavo debesis (1936), nuvyko ir į nuošalų kaimą, kur fotografavo uolų ir medžių fragmentus. Jis bendravo su gyvenimo džiaugsmo kupinomis asmenybėmis – tokios asmenybės masino ir Stieglitzą. Generolas Manuelis Hernandezas Galvanas, Westono nufotografuotas Meksikoje 1924 m., įkūnija vyriškumą, o Guadelupe Marin de Rivera yra tikrasis moters herojės įvaizdis.

Westonas gimė 1886 m.; būdamas dvidešimtmetis persikėlė iš Čikagos į Kaliforniją ir keletą metų reiškėsi kaip fotografas portretistas ir neryškaus kontūro vaizdų meistras. Pagarsėjo ryškaus kontūro nuotraukomis, brandaus savo kūrybos laikotarpio kūriniais – 3-iojo dešimtmečio pradžios ir vėlesniais. 1923 m. persikėlė į Meksiką ir tapo vienu įtakingiausių fotografų modernistų. 1929 m. jis ir Edwardas Steichenas parengė Amerikos skyrių parodai *Kinas ir fotografija* Štutgarte. Kalifornijoje jis fotografavo Mohavio dykumą ir Loboso kyšulį. 1932 m. drauge su Willardu Van Dyke'u ir Anselu Adamsu dalyvavo įkuriant fotografų puristų draugiją, pavadintą „f. 64". Jis pirmasis fotografas, kuriam buvo paskirta Guggenheimo stipendija. Iš šių pinigų Westonas daug keliavo po Amerikos Vakarus. 1941 m. jis leidosi į kitą kelionę, šįsyk – po pietines ir rytines valstijas, fotografavo specialiam Whitmeno knygos *Žolės lapai* (*Leaves of Grass*) leidimui. 5-ajame dešimtmetyje jį vis smarkiau ėmė alinti negalia – Parkinsono liga. Mirė 1958 m. Jis itin gerai vertino save bei savo darbus, ir paprastai niekas tokiam vertinimui neprieštaravo.

Westonas daug rašė apie fotografiją, apie savo gyvenimą, ir 1922–1924 m. dienoraščiuose, ir fotografijos spaudai skirtuose straipsniuose. Jis pavadino save sąžiningu fotografu, siekiančiu įžvelgti veikiau daikto esmę negu jo nuotaiką. Savo metodą vadino tiesioginiu, jis džiaugėsi, kad fotoaparatui būdingas „įgimtas garbingumas", todėl jis galįs žvilgtelėti į daiktų prigimtį ir parodyti juos



80 EDWARD WESTON „Guadelupe Marin de Rivera“, 1924.

tokius, kokie jie yra. Kitaip sakànt, jam ne mažiau rūpėjo surasti Tiesą negu kuriam kitam iš jo pirmtakų, amžių sandūros meninės fotografijos kūrėjų, tačiau šių stilistinei raiškai Westonas nepritarė, jų sekėjus vadino „fototapytojais“.

Westonas, ne taip kaip Stieglitzas, nelaikė gamtos dėsnių pagrindiniu principu. Jis mažiau nei Stieglitzas stengėsi harmoningai suderinti ar sujungti į vienumą atskirus vaizdo elementus, o fotografavo daiktus, uolas, medžius, augalus, kūnus paprastai kokiame nors fone, tačiau su fonu šie nesusiję. Vis dėlto pasaulyje slypi kažkokia mįslė, kurią būtina įminti. Kad ir kokia tai būtų mįslė, ji atsiskleidžia tik menininkui, pasiryžusiam atidžiai ir kantriai žiūrėti, tad Westonas, aprašinėdamas savo darbą, prabyla panašiai kaip Stieglitzas. 1930 m. straipsnyje „Fotografija – ne piktorialistinis menas“ („Photography – Not Pictorial“) Westonas taip apibūdino fotografavimą: „Lėtai sukinėti fotoaparatą, matyti, kaip keičiasi vaizdas pro matinį fokusavimo stiklelį – štai tikrasis apreiškimas. Tu tampi atradėju, pro objektyvą išvysti naują pasaulį. Ir štai pagaliau tavo baigtinė idėja, tu išskleidi ją iki galo. *Prieš eksponuodamas privalai pajusti, išgyventi tą jausmą iki galo*“. Intuicija vedė Westoną prie „baigtinės idėjos“. Jis teigė niekuomet nesistengiąs suplanuoti iš anksto, pradedąs fotografuoti tokia

švaria galva, kokia „švari, be jokių vaizdų yra negatyvo juosta", kurioje rengiasi tuos vaizdus užfiksuoti. Tačiau tai nereiškė, kad jis tik pasyvus stebėtojas, laukiantis, kada apsireikš tikroji tvarka. Kiekvienas atsakas – tai buvo būtent Westono atsakas, tad ir jo nuotraukos yra asmeniškesnės ir daug išraiškingesnės nei Stieglitzo. Westono, kaip menininko, pirmtakas XIX a. 10-ajame dešimtmetyje buvo Annanas, jautrus stebėtojas, kuris dirbo tarsi gamtos liepiamas, tačiau kartu ir nevaržomas jos dėsnių.

Westonas nebuvo griežtas puristas – nors būtent taip galima spėti iš to, kaip jis gynė „tiesioginę" fotografiją. Tai nereiškia, kad jis netiksliai aiškino savo koncepciją, o veikiau rodo, kad pats „tiesioginis požiūris" nebuvo visiškai nekaitus. Westonas tikėjosi, kad jo nuotrauką matantis žiūrovas „perteikiamą vaizdą palaikys realesniu už pačią realybę ir labiau suprantamu negu realus objektas". Iš tiesų jo natiurmortai, stambaus plano nuotraukos, kuriose regime laminarijas, moliuskų kriaukles, pipirus ir šaknis, fotografuotas apie 1930 m., pasižymi ypatingu plastiškumu ir įtaigumu. Nuotraukose šie objektai didesni už tikrus, ryškėjantys tamsiame fone jie atrodo dvigubai keistesni. Paradoksalu, bet iš „tiesioginio" vaizdavimo principo radosi daugiaprasmiškumas. Westono objektai, komponuojami kaip skulptūros dirbiniai, yra ir įtaigūs, ir ypatingi. Tamsios laminarijos iš arti atrodo grėsmingai, perskeltas artišokas žioji kaip didžiulė burna, o moliuskų kriauklės stojasi piestu kaip jūros pabaisa. Jie yra „tikresni" ta prasme, kad gyvesni; tačiau byloja apie vaizduotės pasaulį, apie formų, kurios galėtų įkūnyti jo reikmes, paieškas.

Pipirų, laminarijų ir grybų nuotraukos liudija apie neramią, netgi demonišką vaizduotę. Taigi Westono darbus galėtume laikyti ne kuo kitu kaip įtaigiomis įdomybėmis. Tačiau net ir įkūnydamas pačias išraiškingiausias transformacijas, jis drauge teigia ir jas atsveriantį stabilumą. Jo moliuskų geldelės gali raitytis kaip gyvatės, bet jos sugeria šviesą taip skrupulingai tiksliai, jog prikelia atmintyje Evanso katedras. Šviesa ant Westono vaizduojamų objektų, pavyzdžiui, pipirų, nuo šaižaus ryškumo laipsniškai pereina į šešėlius, o paskui į dar tamsesnius tonus. Šia prasme jo vaizduojami objektai yra mikropasauliai, įsiurbę į save laiką. Atget nuotraukos duoda žiūrovui ženklus apie tokias konkrečias detales kaip stebėjimo vieta, paros ir istorinis laikas, o Westono natiurmortai, kuriems būdingi niuansuoti tonų perėjimai per geldeles ir grybų kepurėles, įkūnija tęstinumą – „perėjimą nuo elemento prie elemento", kuris taip žavėjo Fredericką Evansą. Šie natiurmortai pateikia akimirkų apibendrinimą, laiko, kaip šviesos potvynių ir atoslūgių, įvaizdį.

Metaforiški natiurmortai sudaro tik nedidelę, tegu ir dažnai minimą, Westono kūrybos dalį. Jis dar buvo garsus peizažistas, aktų kūrėjas, be to, kaip ir dauguma jo amžininkų, jis užfiksavo nemažai Amerikos „liaudies simbolikos".

ranka pieštų skelbimų lentų ir ženklų. Jo knyga *Kalifornija ir Vakarai* (*California and the West*, 1940), parengta Guggenheimo stipendijos lėšomis, sudaryta iš šešiasdešimt keturių iliustracijų bei jo žmonos Charis Wilson parašyto teksto, yra dokumentinė apžvalga, iš pirmo žvilgsnio tarsi ir panaši į daugelį kitų tuo metu išleistų dokumentinių kūrinių apie Ameriką, – tokį pat įspūdį palieka ir keturiasdešimt devynios nuotraukos, 1942 m. „Limited Editions Club" leidinio *Žolės lapai* iliustracijos.

Westono Amerika nėra miela gimtinė. Kartais ji atrodo kaip apleista dykvietė, kurioje jau atslūgo civilizacijos potvynis, palikdamas išvirtusių medžių nuolaužas ir senus automobilius, bespalvius kelmus, dumblėtas seklumas, apleistas sodybas. Net ir be irimo žymių ji kažkuo grėsminga, – dėl to, kad Westonas išlaikė polinkį dirbti objektyviai tiek kurdamas peizažus, tiek natiurmortus. Kitaip sakant, jis regi pasaulį, iškilusį prieš jį, kaip objektą tikrąja šio žodžio prasme. Labai dažnai jo nuotraukų perspektyvos baigiasi kliūtimi, pavyzdžiui, uola, arba jose vaizduojami neįžengiami šlaitai ir tankmės.

Toks originalus, iššūkiu tampąs daiktiškumas persmelkia visą jo meną. Jis nedaug tefotografavo dalykų, kurie atrodo jaukūs ar paguodžiantys. Jo padangė čaižoma vėjo, ji sudrumsta dar smarkiau nei Stieglitzo dangus debesų studijose. Moterys Westono aktuose apčiuopiamos ir konkrečios – to nepasisekė perteikti nė vienam iš jo pirmtakų; jos įkūnija tiktai pačios save, netgi ne savo asmenybės paslaptį, jos atrodo pasinėrusios tik į save, nugrimzdusios į fizinės savo egzistencijos gelmes.

Trumpai tariant, Westono menas yra kraštutinumų menas. Jis ieško to, kas tobuliausia ir labiausiai užbaigta. Antra vertus, jį traukia atstumiantys dalykai, vilioja nepaprastas sausros išdegintas, apleistas peizažas. Jis ironikas iš esmės, jis dirbo nuolat turėdamas galvoje du susijusius polius – pilnatvę ir džiūtį, gyvenimą ir mirtį.

Edwardo Westono darbai daugeliu atžvilgių palyginami su Anselo Adamso nuotraukomis; šis taip pat buvo Kalifornijos menininkų draugijos „f. 64" narys, daugybę metų paskyręs Vakarų peizažui. Jis fotografavo nudžiūvusius medžius, smėlio kopas ir yrančias uolas, jis rašė apie puristinę fotografiją, kaip priemonę suvokti žmonijai ir gamtai. Jo tikėjimas fotografijos galia panašus į Stieglitzo ir Westono, jis artimas ir Mano Ray supratimui. Pastarasis 1934 m. rašė: „Pasaulis mums atsiveria kas dieną, tad akiai belieka išmokti tuos atsivėrimus išvysti be prietarų ir apribojimų". Sugebėjimą išvysti Adamsas įgijo Yosemite'e 3-iajame dešimtmetyje, o vėlesniais dešimtmečiais jis sukūrė keletą garsiausių Amerikos peizažo nuotraukų, kuriose įamžino iki beribių horizontų nusidriekiančią kalnuotąją Ameriką. Jo pasaulėvaizdis taikingesnis negu Westono: uolą sušvelnina vanduo, lapija, debesys, saulė ir mėnuo. Kartais jo nuotraukose

įžiūrime ir šiuolaikinio žmogaus pėdsakus, tačiau beribių padangių ir didžiulių erdvių fone jie atrodo visiškai nereikšmingi.

Westono amžininkas Paulas Strandas kaip menininkas buvo ne mažiau įtakingas. Strandas taip pat stengėsi pagarbinti tai, kas materialiajame pasaulyje gražu, jis irgi apgailėjo pajautų mirtį nuotraukose, vaizduojančiose kaukoles ir antkapius. Tais pačiais metais kaip ir Westonas, jis iš arti fotografavo uolas, grybus ir medžių šaknis, šie jo darbai kupini metaforiškų prasmių. Tačiau nepaisant šių bendrumų ir panašių ketinimų, jo menas iš esmės skiriasi nuo Westono kūrybos.

Strandas, gimęs 1890 m., su fotografija susipažino 1907 m. per didžiojo dokumentininko Lewiso Hine'o paskaitas, kurias šis skaitė Etinės kultūros mokykloje Niujorke. 1912 m. tapo komercinės fotografijos kūrėju, dar po keleto metų susipažino su Stieglitzu, o šis kelis paskutinius *Camera Work* numerius 1917 m. paskyrė Strando darbams. 3-iajame ir 4-ajame dešimtmetyje jis kūrė filmus, kartu ir fotografavo. 1921 m. su Charlesu Sheeleriu nufilmavo *Manahatta*, filmą apie Niujorką. Strandas dirbo laisvai samdomu operatoriumi, o 1933 m. buvo paskirtas Meksikos švietimo ministerijos Meno skyriaus fotografijos ir kinematografijos vadovu, tuo metu kūrė filmą *Banga* (*The Wave*) Meksikos vyriausybės užsakymu. Po kelionės į Maskvą 1935 m. jis sugrįžo į Jungtines Amerikos Valstijas ir parsisamdė JAV vyriausybės Persikėlimo reikalų administracijai. Jis filmavo Pare'o Lorentzo filmą *Plūgas, suraikęs lygumas* (*The Plow that Broke the Plains*), o paskui, būdamas kompanijos „Frontier Films" prezidentu, montavo filmą *Ispanijos širdis* (*The Heart of Spain*), filmavo *Gimtąjį kraštą* (*Native Land*). Vėliau daugiausia laiko skyrė fotografijai, o po 1950 m. išleido knygų apie Naująją Angliją, Prancūziją, Italiją, Hebridų salas, Egiptą ir Ganą. Nuo 1951 m. gyveno daugiausia Prancūzijoje, mirė 1976 m.

Strandas, kaip Stieglitzas bei Westonas, aršiai gynė „tikrąją" fotografavimo esmę. Jis buvo atsidavęs Stieglitzui ir piktinosi visuomenės abejingumu žurnalui *Camera Work*, lygiai kaip jis smerkė 3-iojo dešimtmečio pradžios piktorialistinę bei neryškaus kontūro fotografiją. Nerado santarvės ir su moderniąja mechanizuota Amerika, kurią pasmerkė straipsnyje „Fotografija ir naujasis Dievas", 1922 m. išspausdintame žurnale *Broom* (*Šluota*), – už tai, kad ji vergaujanti „naujajai Trejybei: Dievui mašinai, Sūnui materialistiniam empirizmui ir Šventajai Dvasiai mokslui". Menininkams šioje naujoje santvarkoje aiškiai nesama vietos, į juos žvelgiama kaip į „grėsmę visuomenei, kurios pamatas – religija tapęs savininkiškumas". Menininkai savo ruožtu išliko atsidavę „pažinimo plėtojimui ir jo perdavimui per intuityvios dvasinės veiklos ir jos palydovės *vita contemplativa* sintezę". Visą ilgą savo karjerą jis laikėsi šios pradinės nuostatos ir kartu programos.



81 ANSEL ADAMS „Baltos šakos, Mono ežeras, Kalifornija“, 1950.

Strandas aistringai tikėjo „tiesiogine“ fotografija, kartu teigė, jog fotografas turėtų būti kūrėjas, ieškąs formų, kurias galėtų aprengti „savo jausmais ir idėjomis“. Jis beveik nesistengė išspręsti to akivaizdaus prieštaravimo tarp „tiesioginės“ fotografijos ir asmens kūrybingumo, kadangi jo darbuose tokio prieštaravimo nebuvo. Jo „jausmai ir idėjos“ sutapo su kontempliacijos objektais. Štai kaip jis pagyrė Stieglitzo nuotrauką paskaitoje „Dailės motyvas fotografijoje“, kurią skaitė Clarence'o H. White'o fotografijos mokykloje 1923 m.: „Atkreipkite dėmesį, kaip pajustas, koks tikslingas kiekvienas objektas, kiekvienas žolės lapelis; kaip daiktas, kuris yra prieš mus, be išlygų priimamas ir visapusiškai panaudojamas“. Jis šnekėjo taip, tarsi būtų turėjęs galvoje savo paties nuotraukas, kuriose taip tiksliai parodyta gelmė, svoris, medžiaga.

Mėgęs veltis į ginčus kaip lektorius ir rašytojas, Strandas fotografas buvo romumo išpažinėjas, nugrimzdęs į pagarbią paprasčiausių dalykų kontempliaciją. Tačiau jo kontempliacija nėra pasyvi, ir tai matyti net pačiose ankstyviausiose nuotraukose. Vienoje, 1917 m. išspausdintoje *Camera Work*, matome baltą skersinių tvorą, nutįsusią priekiniame plane, o už jos tolumoje matyti namas ir klojimas. Strando darbams ypač būdinga tai, kad jis sutelkia dėmesį į tokius funkcionalius ir savaime suprantamus objektus, kaip, sakykime, ši tvora, kuri tėra sutartinis ženklas arba skiriamoji linija. Nuotrauka sukomponuota taip, kad tvoros siluetas atsimuša tamsiame fone, todėl matyti ir tai, jog taisyklingais tarpais sukalti tvoros skersiniai sutrūniję, sulūžinėję. Taisyklingame motyve esama skirtybių ir būtent tokios skirtybės traukė Strando dėmesį.

Nuotraukoje „Balta tvora“ su jos pasikartojančiu motyvu ir atsitiktiniais to motyvo pertrūkiais Strandas padeda savo meno pamatus. Jis siekė suteikti naujų prasmių įprastoms metaforoms. Priemones kaskart vartojo skirtingas, tačiau buvo linkęs apsunkinti vaizduojamų objektų suvokimą, paversti matymo aktą sąmoningos rekonstrukcijos aktu. Jo nuotraukose formos užeina viena ant kitos, dingsta šešėliuose. Neretai jis atsisako tokių koordinačių kaip horizonto linija. Parenka tokius regėjimo taškus, iš kurių žvelgiant erdvė atrodo neįprastai suspausta ir ją suvokti, atrodo, įmanoma tik įvertinus architektūrinių detalių mastelio pokyčius. Tiesa, atpažinti visuomet įmanoma, tačiau tik įsižiūrėjus, tik pasitelkus refleksiją.

Toks buvo Strando kūrybos būdas nuo pat pradžių, tačiau ilgainiui jis ištobulino savo raiškos priemones. Keliose ankstyvosiose jo nuotraukose, išspausdintose *Camera Work*, matome viena kitą užstojančias puodynes modernios architektūros fragmentų fone, tad šias nuotraukas sunku suvokti, panašiai kaip ankstyvąsias Fernand'o Léger kompozicijas. Netrukus jo darbai išsivaduoja iš abstraktumo, juose vis daugiau informacijos. 1920 m. jis fotografavo pro viršutinio aukšto langą Niujorko vaizdą, pavadintą „Sunkvežimio vairuotojo na-



82 Paul Strand „Šungrybis ir žolės", Meinas, 1928. Pirmą kartą publikuota Paulo Strando ir Nancy Newhall knygoje *Laikas Naujoje Anglijoje* (*Time in New England*, Niujorkas, 1950).

mas". Į vieną nuotraukos šoną nusidriekianti eilė stogų byloja, jog žemė yra atstu, tačiau visa kita nufotografuota tokiu rakursu, jog žemės beveik nesimato. Todėl vaizdas primena fotografiją, tačiau kartu ir koliažą. Naujosios Meksikos valstijoje 4-ojo dešimtmečio pradžioje netikėtų prasmių jis aptiko baltose plūktinių pastatų sienose. Ranchos de Taos bažnyčia, kurią jis fotografavo 1931 m., vargu ar galėtų būti pompastiškesnė ir ryškiau akcentuotų formų; tačiau Strandas išvysta ją tokioje šviesoje ir tokiu rakursu, kad šias taisyklingas formas iškart pridengia mįslės skraistė. Ji iškyla neryškioje šviesoje, pastatyta nelygioje vietoje, o tai reiškia, kad norint apskaičiuoti kontraforso gylį arba nustatyti tikslią choro formą, nuotrauką reikia kruopščiai tyrinėti. 1936 m. jis kūrė kompozicijas iš vienas kitą užstojančių aptvertų pastatų dalių Kanadoje, toliau gvildendamas erdvės ir vietos problemą.

Šio stiliaus jo *tour de force* yra nuotrauka „Dviratis", nufotografuota 1953 m. Luzzaroje, Italijoje. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, jog tai tėra nereikšmingas nudrengto būsto viename iš senosios Europos namų vaizdas. Niūrių laiptų linija kyla ir vejasi aplink baltą koloną. Smulkaus rašto tapetais, jau gerokai nusitrynusiais,

išklijuota siena ir laiptinė, o į koloną atremtas stovi dviratis. Iš šių negausių paprastų elementų Strandas sukomponuoja De Hoocho vertą vaizdą. Tai, kas svarbiausia, kaip visuomet, slepia uždanga, ir erdvių išdėstymas turi būti atspėtas iš tokių duomenų, kaip dviračio ilgis, laiptų plotis ir tapetų motyvo, pasikartojančio nuo artimesnės apšviestos iki prietemoje skendinčios sienos, dydis.

Jo menas, panašiai kaip De Hoocho XVII a., yra matavimo menas, jį reikia kruopščiai šifruoti. Toks metodas leidžia Strandui atiduoti duoklę išmonei, kuri neišvengiama mene, kartu pabrėžiant daiktų, tokių, kokie jie savaime yra, pranašumą; kaip jis sakė apie Stieglitzą: „Jo nuotraukoje daiktas, esantis priešais, visuomet priimamas iki galo, kaip egzistuojantis objektyviai ir neišvengiamai".

Strandas buvo ir portretistas. 1916 m. jis sukūrė „slaptų" portretų Niujorko gatvėse, fotografavo žemųjų sluoksnių atstovus, kurie jam atrodė karikatūriški. Vėlesnėse Strando nuotraukose vaizduojamieji subjektai pozuoja prieš fotoaparatą, aiškiai tai suvokdami. Taigi jie pasirodo tokie, kokie yra, šios nuotraukos nėra charakterio studijos. Vėlyvieji portretai tam tikra prasme yra demaskuojamieji, nes kai kurie asmenys žvelgia pro fotoaparatą ir pozuoja taip, tarsi sėdėtų prieš auditoriją. Tačiau daugelis pozuoja tarsi visai nesijaudintų dėl to, kokį įspūdį apie juos susidarys ateities kartos. Jie žiūri bejausmiai, trumpam atsitraukę nuo kasdienių darbų, tai daugiausia valstiečiai ir fermeriai. Iš tikrųjų fotografas įtaigiai rodo pirmykščius žmones, nesugadintus miesto įpročių ir madų. Šie orūs valstiečiai įkūnija kilnumą ir sąžiningumą, – savybes, kurias taip vertino Strandas.

Ir jis, ir Westonas nepalankiai žiūrėjo į visuomenę, kurioje patys gyveno. Westonas įamžino savo antipatiją mene, balansuojančiame tarp tokių kraštutinumų kaip jausmingumas ir griežtas asketizmas. Už šių dviejų polių nusidriekusioje erdvėje Strandas vėrė vieną po kitos detales, sukuriančias tokį tikrą gyvenimą, kuris verčia susigėsti civilizaciją.



83 PAUL STRAND „Dviratis", Luzzara, Italija, 1953. Pirmą kartą išspausdinta *Un Paese* (Turinas, 1955).

Amerikos visuomenė

Nuo reformatorių dokumentikos iki Walkerio Evanso, analizavusio 4-ojo dešimtmečio Amerikos kultūrą

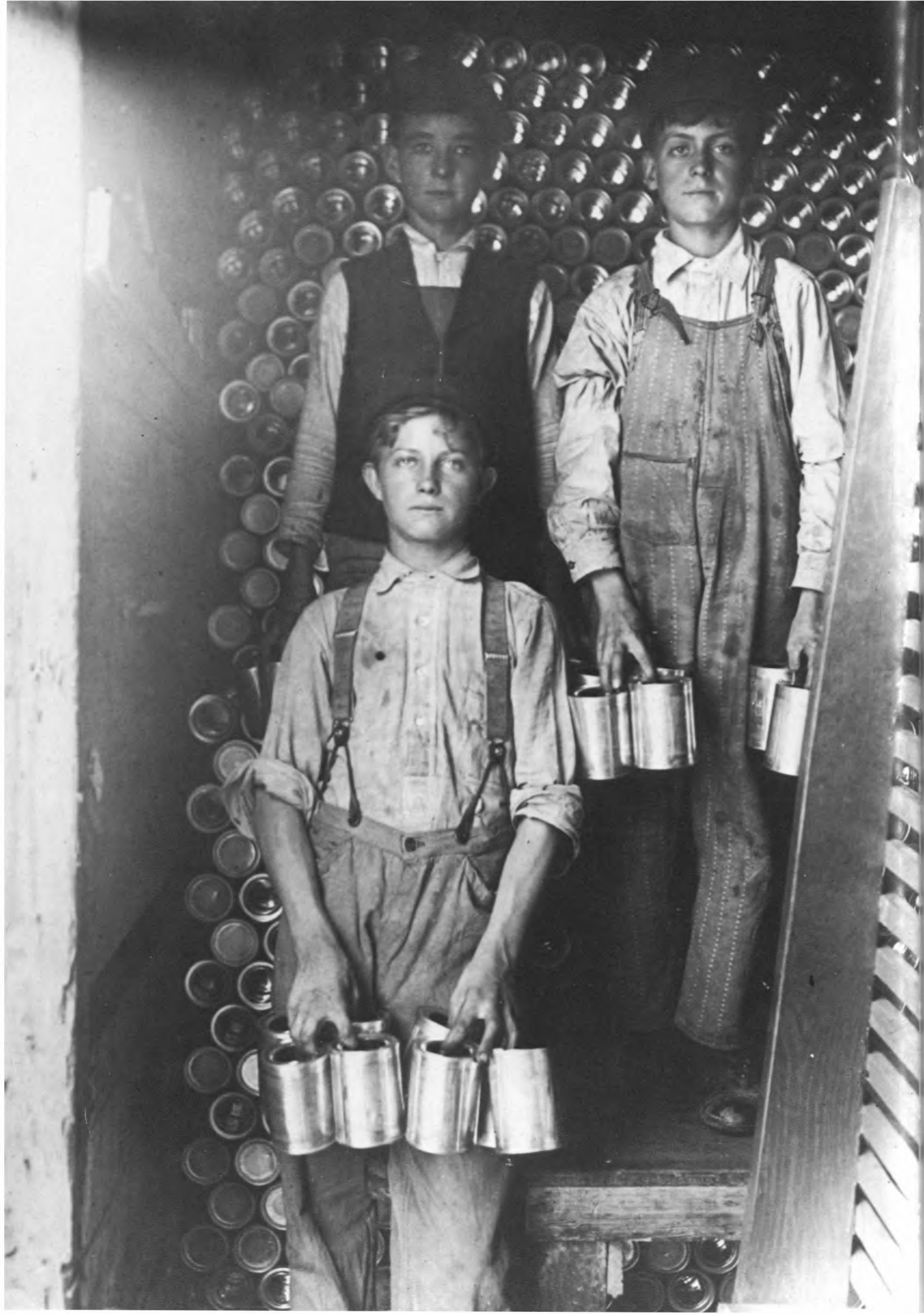
Paulas Strandas, piktas ant visuomenės, kad ji, „nepažindama skrupulų, stengiasi užkariauti visus gamtos išteklius, išnaudoti visas gėrybes, net ir patį žmogų“, siūlė medžiagą laikyti savaiminga vertybe, o ne „gamtos ištekliais“. Jis stengėsi mokyti pavyzdžiu. Kiti, ypač Strando dvasinis mokytojas Lewisas Hine'as, savo nuotraukų tema rinkosi išnaudojimą, tad jo nuotraukos yra žmogaus žlugdymo ir kenčiamų sunkumų liudijimai. Tačiau pirmasis iš tokių dokumentininkų buvo Jacobas Riisas, atskleidęs pasibaisėtinus XIX a. 10-ojo dešimtmečio Niujorko lūšnynus. Juo sekė Lewisas Hine'as, stojęs į kovą su vaikų išnaudojimu 1907–1918 m. 4-ojo dešimtmečio pradžioje Doris Ulmann įamžino vargingus Apalačų gyventojus. Vėliau, 4-ojo dešimtmečio pabaigoje fotografai itin uoliai ėmėsi darbo vadovaujami JAV vyriausybinės organizacijos – Fermų apsaugos administracijos; jie sukūrė ištisą kroniką, įamžinusią gyvenimą ir sunkius laikus kaime. Dar būtų galima ginčytis, kas buvo tikroji šios tradicijos esmė, mat dauguma amerikiečių dokumentinių nuotraukų yra portretai, t.y. charakterio studijos, ne ką tepasakančios apie socialines sąlygas. Amerikiečių fotografai buvo pasiryžę pataisyti konkrečias blogybes, tačiau visų pirma jie fiksavo individualų autentiškumą, kurį grasino sunaikinti vis labiau mechanizuota tampanti visuomenė.

Jacobas Riisas, imigrantas iš Danijos, 1877 m. tapęs Niujorko *Tribune* reporteriu, dirbęs „Associated Press“ biure, pirmasis pasiryžo su fotoaparatu reformuoti Ameriką. Johno Thomsono XIX a. 8-ojo dešimtmečio nuotraukos, parodžiusios Londono neturtingųjų gyvenimą, buvo švelnios, palyginti su žiauriais Riiso dokumentais apie Niujorko apleistuosius. Riisas, kaip policijos reporteris, fotografavo Mulberry gatvės rajoną East Side'e. Šiame siaubingai nudrengtame rajone daugiausia gyveno ką tik atsikėlę imigrantai, dirbę menkose įmonėlėse, kurios sunkė jų prakaitą, ir glausdavęsi rūsiuose. Riisas gynė juos *Tribune* puslapiuose, o 1890 m. išleido savo garsiąją demaskuojamąją knygą *Kaip gyvena kita pusė* (*How the Other Half Lives*), kurioje supažindina skaitytojus su nuomojamų daugiabučių namų ir akligatvių gyventojais.

Knyga *Kaip gyvena kita pusė* buvo iliustruota autotipijos atspaudais ir piešiniais, padarytais pagal originalias Riiso nuotraukas. Iliustracijos paremia Riiso išvadas. Panašių nuotraukų buvo daroma ir anksčiau. Jos gerokai priminė XIX a.

84 Jack Delano „Greene'o apygarda, Džordžijos valstija, 1941 m. lapkritis. W. H. Holmesas, Wray vietovės žemės nuomininkas, aparinėja batatus“. 20-asis lakštas Arthuro Raperio rinkinyje *Almighty nuomininkai* (*Tenants of the Almighty*, Niujorkas, 1943). Išspausdinta greta Jimo Browno, juodaodžio fermerio nuotraukos. Fermų apsaugos administracijos nuotrauka.





6-ojo ir 7-ojo dešimtmečių karo nuotraukas, nes Riisas, kaip ir karo reporteriai, fotografavo tiesiog protu nesuvokiamus dalykus. Daugelis iš jo vaizduojamųjų yra gyvenimo pribaigti arba visiškai sutrikę, netikėtai užklupti pigiuose nuomojamuose butuose ar ankštuose kambariuose, neįstengiantys nieko gero apie save papasakoti. Tačiau jo pasakojamos istorijos nėra ir visiškai beviltiškos; jis išvysdavo šviesių pavyzdžių net ir baisiausiose sąlygose. „Perlai, švytintys mėšlo krūvoje", – tai gyvi, griuvėsiuose besišypsančių vaikų veidai. Be to, jo geresnio pasaulio viltys įkūnytos tekste, o nuotraukos tik iliustruoja menininko skundą.

Lewisas Hine'as žiūri į išnaudojimą kitaip. Riisas fotografavo skurdą, jis rašė, jog viliasi išvysti kitokią Amerikos visuomenę. Hine'o nuotraukos, priešingai, atskleisdamos dabarties sunkumus, žvelgia į ateitį. Jo nuotraukų vaikai, plušantys gamyklose ir fabrikuose, yra sistemos, kuri nesiskaito su žmonėmis, aukos; kartu paradoksiškai gražiose Hine'o nuotraukose jie švyti kaip geresnio gyvenimo simboliai.

Hine'as, gimęs 1874 m., ėmė fotografuoti apie 1903 m., dėstydamas Niujorko etinės kultūros mokykloje. Ją, kaip darbininkų mokyklą, įkūrė Felixas Adleris, etinės kultūros – humanistinės religijos, iškėlusios žmogaus vertę, kilnumą ir kūrybingumą, pradininkas. Adleris, XIX a. 9-ajame dešimtmetyje dirbdamas nuomojamų daugiabučių namų komisijoje, griežtu elgesiu su namų savininkais padarė Riisui neišdildomą įspūdį. 1904–1921 m. Adleris buvo Nacionalinio vaikų darbo komiteto pirmininkas, šiame komitete dirbo ir Hine'as.

Pirmoji Hine'o kaip fotografo užduotis, susijusi su jo darbu Etinės kultūros mokykloje, buvo fotografuoti to meto imigrantus, atvykstančius į Eliso salą. Jis dirbo šį darbą 1904–1909 m., padarė iš viso apie 200 nuotraukų. Projekto tikslas buvo parodyti naujuosius amerikiečius kaip individus, oponuoti nuomonei, kad jie yra Europos visuomenės menkavertės atplaišos. Hine'as darbavosi toliau vedamas tokių gelbėjimo tikslų.

1906 m. Hine'as kur kas aktyviau įsitraukė į reformistų organizacijų veiklą. Jis ėmė dirbti kaip samdomas asmuo Nacionaliniam vaikų darbo komitetui, kurį 1904 m. įkūrė piliečiai, įsitikinę, jog jų pareiga gelbėti vaikus nuo išnaudojimo. Jis susipažino su Arthuru ir Paulu Kelloggais, leidusiais žurnalą *Charities and the Commons* (*Labdara ir bendruomenės*). 1907 m. Paulas Kelloggas paprašė jį padėti rengti Pitsburgo apžvalgą; tai turėjo būti smulki sociologinė studija, kurią atlikus buvo rengiamasi publikuoti šešis tomus medžiagos, iliustruotos Hine'o ir tapytojo Josepho Stellos. 1909 m. Paulas Kelloggas įkūrė savaitinį žurnalą *The Survey* (*Apžvalga*) ir pakvietė Hine'ą dirbti etatiniu fotografu. Tačiau daugiausia laiko tais metais Hine'as skyrė Nacionaliniam vaikų darbo komitetui, kuriame įsidarbino 1908 m. Fotografuodamas vaikų darbo apžvalgai, jis dažnai vykdavo į tolimas vietas. 1908 m. jis fotografavo kasyklose ir stiklo fabrikuose Vakarų Virdžinijoje, konservų fabrikuose Indianapolyje.

85 LEWIS HINE „Indianapolis, 1908 m. rugpjūtis. Berniukai, dirbantys konservų fabrike, iškrauna tuščias pomidorų konservų skardines iš sunkvežimių". Viena iš ankstyvųjų Hine'o nuotraukų vaikų darbo tema.

1910 m. jis įamžino vaikus, dorojančius pupeles Buffalo, prižiūrinčius įrenginius konservų gamykloje Niagaroje, skabančius braškes ir kemšančius žirnelius į konservų dėžutes Delaware, renkančius krevetes Biloxi, Misisipės valstijoje. Kad ir kur nuvykęs, jis fotografavo laikraščius išnešiojančius berniukus ir pasiuntinius – nuo Waco miesto Teksaso valstijoje iki Vašingtono didmiesčio. Vaikai dirbdavo kuo ilgiausiai ir painiojosi su netinkama draugija. Hine'as rūpestingai fiksuoja kiekvieną susitikimą. Iš pradžių po jo užregistruotais faktais dar turėjo pasirašyti kitas liudininkas, tačiau netrukus to atsisakyta. Jo liudijimai – kartais ištisi gyvenimo aprašymai, kartais tik trumpi komentarai, kaip šis, brūkštelėtas Pietų Karolinoje 1911 m. vasarį: „Devyni iš šių vaikų, aštuonerių metų ir vyresni, pusę dienos eina į mokyklą, o keturias valandas prieš pamokas ir tris valandas po pamokų, šeštadienį nuo keturių ryto iki priešpiečių gliaudo austres. Maggioni konservų kompanija".

Hine'as pasakoja ir apie gyvenimo sąlygas. Pavyzdžiui, jis aprašo lūšnas, kuriose laikinai prisiglausdavo sezoniniams darbams atvykę darbininkai, spanguolių rinkėjai Niudžersio valstijoje, 1910 m.: „Čia pat išvietės, tam reikalui panaudojami ir krūmai, iš kurių sklinda nosį riečiantis kvapas. Turkeytownas, Pembertono apylinkės, Niudžersio valstija. Liudininkas E. J. Brownas". Daugiausia jis padarė portretų, o šio savo darbo tikslus išdėstė parašuose ir pastabose. Vėliau visa tai buvo panaudota straipsniams, plakatams, propagandiniams leidinukams. Eliso saloje fotografuoti naujieji atvykėliai imigrantai atrodo sunerimę, sutrikę, tačiau išnaudojami vaikai į Hine'o fotoaparatą žvelgia pasitikėdami savimi. Atrodo, kad jie gali ar bent mano galintys papasakoti visokių istorijų. Jie tarsi liudininkai, bylojantys apie savo padėtį; šia prasme jie pradeda tradiciją, kuri skleisis 4-ajame dešimtmetyje, kai kone kiekvienam dokumentiniam portretui bus rašomas paaiškinimas: paprastas sakinys, aforizmas ar priekaištas. Fotografai dokumentininkai išgelbėjo individualios būties idėją nuo užmaršties – ir apskritai, ir turint omeny statistiką. Sausose apžvalgose bei ataskaitose atsirado žmonių balsai bei kaimiška tarmė. Europoje vyravo priešinga kryptis – analitinė ir objektyvi. Europiečiai stebėjo paslapčia ir pateikdavo išvadas, mat jie reiškėsi kultūroje, kurioje socialiniai skirtumai buvo įprastas dalykas.

Hine'as dirbo ir po karo – žurnalui *The Survey* ir Amerikos Raudonajam Kryžiui. 1926 m. jis vėl fotografavo Eliso saloje, o 1930 m. įamžino „Empire State Building" Niujorke statybą. 1932 m. jis išleido knygą *Dirbantys žmonės* (*Men at Work*), su paantrašte *Šiuolaikinių žmonių ir mašinų fotografinės studijos*. Šis kūrinys dedikuotas Frankui Manny, Etinės kultūros mokyklos direktoriui. Knyga pristatoma taip: „Tai knyga apie dirbančius žmones: drąsius, įgudusius, nebijančius rizikos, turinčius vaizduotę. Miestai nepasistato patys, mašinos negali pagaminti mašinų be žmogaus smegenų ir triūso. Mes vadiname šį amžių Mašinų Amžiumi. Tačiau juo daugiau naudojame mašinų, juo daugiau



86 Lewis Hine „San Antonio, Teksasas, 1913 m. spalis. Prestonas De Costa, penkiolikmetis, trečiasis Bellevue pasiuntinių tarnybos pasiuntinys".

reikia žmonių joms suvaldyti". Jis stengėsi atskleisti tikrąjį darbo pavidalą, taip kaip anksčiau stengėsi parodyti, kad imigrantas – irgi konkretus gyvas žmogus.

Kad ir kokių būta ketinimų, *Dirbantys žmonės* yra apibendrinta studija. „Kniedytojas", „padangių berniukas", „liftininkas" atrodo taip, tarytum būtų nužengę iš penkmečio plano. Jie simbolizuoja pramoninį darbą, darbininkai parodomi kaip augaloti didvyriai, didingai pozuojantys prie didingų mašinų. 1930 m. Hine'as dirbo apimtas kolektyvizmo dvasios, ir jo nuotraukų vaizdai tą dvasią atitiko. Iš pradžių jis ištyrinėdavo naują objektą negretindamas su jokiais pavyzdžiais, nepaisydamas jokių apribojimų. 4-ojo dešimtmečio pradžioje jis tebuvo vienas iš daugelio menininkų, kurie nepaliaudami garbstė paprastus žmones ir ypač Žmogų Gamintoją.

Nepaisant puikios reputacijos, 4-ajame dešimtmetyje Hine'as vis sunkiau susirasdavo darbo. Roy Strykeris iš Fermų apsaugos administracijos buvo įsitikinęs, kad šio fotografo geriausios dienos jau praėjusios, o Florence Kellogg, *The Survey* meno redaktorė, teigė, jog Hine'o nuotraukos nebemadingos. Šis

parašė jai teisindamasis, kodėl fotografuojąs „tapybiškesnes asmenybes", dar kartą suformulavo savo tikėjimą „žmogaus dvasia". Vertinant pagal rinkinį *Dirbantys žmonės*, Hine'o stilius iš tiesų išėjo iš mados, bet jis priklausė netolimai praeičiai. Hine'as performavo meną pagal mechanistinės estetikos sampratą, vyravusią 3-iojo dešimtmečio tapyboje ir dizaine. Apie 1930 m. ši estetika ir visa, ką ji simbolizavo – industrializacija, standartizacija, – jau kėlė abejonių. Strandas prabilo apie savo abejones 1920 m., tačiau 1929 m. žlugus fondų biržai ir prasidėjus Didžiajai depresijai abejonių padaugėjo. Reikėjo kaltinti mašiną, taigi Hine'o pastangos pateikti jos kaltę švelninančių įrodymų rinkinyje *Dirbantys žmonės* buvo iš anksto pasmerktos. Norint paneigti pražūtingą mašinų ir fabrikų įtaką reikėjo kur kas radikalesnių įrodymų.

Todėl 4-ajame dešimtmetyje fotografija pasuka pastoralinės dokumentikos kryptimi. Pirmoji nauja stilistine maniera dirbusi menininkė buvo Doris Ulmann, turtinga ir garsi Niujorko portretistė, kuri vasaros mėnesiais fotografuodavo Pietuose bei Apalačuose. Jos nuotraukos pasirodė dviejose knygose: Julios Peterkin *Riedėk, Jordanai, riedėk* (*Roll, Jordan, Roll*, 1933) su aštuoniasdešimt devyniais Doris Ulmann darbų atspaudais ir Alleno H. Eatono *Pietų aukštumų amatai* (*Handicrafts of the Southern Highlands*, 1937), iliustruotoje penkiasdešimt aštuoniomis Doris Ulmann nuotraukomis. Abi šios knygos, panašiai kaip Edwardo Curtiso apie Šiaurės Amerikos indėnus, kurią tuo metu buvo rengiamasi išleisti, šlovina senąjį gyvenimą. *Riedėk, Jordanai, riedėk* aukština juodaodžių kaimiečių gyvenimą, o nuotraukos iliustruoja įvairių metų laikų darbus bei ritualines apeigas – medvilnės rinkimą, žvejybą upėje, arimą, krikštą: „Verčiau būti neturtingu juoduoju ir pasitenkinti tuo, ką siunčia Dievas, nei be galo turtingu baltuoju ir neturėti ramybės". Peterkin ir Ulmann vaizdavo idilę, kurią kažkuomet iš visos širdies troško išvysti Emersonas:

> Negrai tvirtai laikosi senųjų papročių ir įsitikinimų, kuriuos per daugelį metų sukaupė jų protėviai. Jie nevergauja kalendoriams ir laikrodžiams, dienos metą jiems pasako saulė, o metų laikus – gamta. Mašinų jie negamina ir jų nelaužo, jie neturi knygų nė laikraščių, kuriuos galėtų skaityti, neturi radijo nei judančių ekrane paveikslėlių, kurie juos pralinksmintų, tačiau jie turi laiko proto ir širdies pajėgoms ugdyti, kad priimtų savo giminės senąją išmintį.

Kitaip tariant, jie gyveno tikrą gyvenimą, o visuomenės daugumą tuo metu sudarė tie, kuriuos Sherwoodas Andersonas pavadino „pusiaužmogiais", būtybėmis, kurias išugdė filmai ir radijas.

Kaip Curtiso indėnai, taip ir šie Arkadijos gyventojai yra įgudę amatininkai bei menininkai, jie glaudžiai susiję su konkrečiomis vietomis: Isaacas Davisas, šluotų rišėjas iš Blue Licko, Kentukio valstijos; verpėja Wilma Creech iš Pine Mountaino vietovės, Harlano apygardos, Kentukio valstijos. Dirbdami jie



87 Doris Ulmann „Ponas ir ponia Newt Mannai iš Holstono, Vašingtono apygarda, Virdžinijos valstija". „Ponas Mannas buvo pasiturintis fermeris kalnuose, mėgo pasakoti apie savo jaunystės klajones, kai vyko į Angliją gyvulius plukdančiu laivu" (M. B. Kregerio komentaras kitoje nuotraukos pusėje). Doris Ulmann Virdžinijoje keliavo 3-iojo dešimtmečio pabaigoje ir 1933–1934 m.

pasakodavo istorijas, o audėjos dainuodavo senoviškas balades ir kalėdines giesmes. Tačiau jie nėra vien tik idilišką gyvenimą gyvenantys žmonės. Pažvelgus į daugelį, ypač vyresnius, matyti, kiek daug jėgų iš jų pareikalavo gyvenimas, tai išrašyta jų išvargintuose, vėjo nugairintuose veiduose; toks portretavimo būdas pranašauja „kietąjį" primityvizmą, kryptį, kuria 4-ojo dešimtmečio pabaigoje pasuks Fermų apsaugos administracijai dirbantys fotografai.

Portretuose – visų pirma konkretūs charakteriai, o ne socialiniai tipai. Doris Ulmann, kaip ir Lewisas Hine'as, buvo Etinės kultūros mokyklos auklėtinė. Hine'ui ginant imigranto sąvoką, ji stojo už liaudies sąvoką – tokiu metu, kai bendroje kovoje su „pusiaužmogiais" liaudžiai buvo iškilęs pavojus įgyti mitinį statusą.

Doris Ulmann kaip dokumentininkės karjera buvo trumpa. Dauguma jos nuotraukų, kuriose matome Pietų žmones ir kalniečius, darytos veikiausiai 4-ojo dešimtmečio pradžioje, o mirė ji 1934 m., kai naujoji amerikiečių fotografų karta buvo pašaukta įgyvendinti vieną iš pačių ambicingiausių dokumentikos projektų.

1935 m. Franklinas D. Rooseveltas įkūrė Persikėlimo reikalų administraciją, kaip vieną iš punktų Naujojo sandorio, skirto Didžiajai depresijai įveikti. Persikėlimo reikalų administracija turėjo sušvelninti žemės ūkyje iškilusius sunkumus, teikti nedidelių palūkanų paskolas smulkiems fermeriams, padėti darbininkams, neturintiems nuolatinės gyvenamosios vietos. 1937 m. Persikėlimo reikalų administracija buvo įtraukta į Žemės ūkio departamento sudėtį ir tapo Fermų apsaugos administracija. Roosevelto padėjėjas žemės ūkio reikalams buvo Rexfordas Tugwellas, anksčiau dirbęs ekonomikos profesoriumi Kolumbijos universitete. Tugwellas nusprendė, jog reikia atlikti fotografinę Amerikos kaimo vietovių apžvalgą, ir 1935 m. vasarą jis paprašė buvusį Kolumbijos universiteto studentą, tuo metu jau universiteto asistentą Roy Strykerį imtis šio projekto. Strykeris, įsikūręs Vašingtone, paskirtas istorijos skyriaus viršininku ir jam duota užduotis įamžinti Persikėlimo reikalų administracijos darbą. Jis samdė daugybę fotografų. Iš pradžių moksliniu fotografu jis paskyrė Arthurą Rothsteiną, Kolumbijos universiteto paskutinio kurso chemiką, vos pradėjusį savo karjerą. Prie jų prisijungė Carlas Mydansas, fotožurnalistas, jau anksčiau Persikėlimo reikalų administracijos pasamdytas persikėlimo darbams priemiesčiuose fiksuoti. Grupę dar papildė Walkeris Evansas, kuriam buvo lemta tapti vienu didžiausių fotografijos meno atstovų, taip pat tapytojas bei iliustratorius Benas Shahnas. 1935 m. rudenį Roy Strykeris pakvietė Dorotheą Lange, Kalifornijos dokumentininkę, tapti penktąja šios apžvalgos grupės nare.

4-ojo dešimtmečio pradžioje Amerikos fermų padėtis buvo apgailėtina. Medvilnės, kviečių ir grūdų kainos krito, žemdirbiai palikdavo žemę ir traukdavo į miestus ieškoti darbo. Labiausiai nukentėjo smulkūs fermeriai, kurių Amerikoje buvo gausybė. 1929 m. ketvirtadalis fermų gamino produktų, kurių vertė

buvo mažesnė kaip 600 JAV dolerių, skaičiuojant ir vertę tų, kuriuos sunaudodavo fermoje (apie 820 Lt pagal dabartinį kursą). Be to, fermeriams teko grumtis su tokiomis negandomis, kaip straubliukų lervos, dirvos erozija, atsiradusi dėl prastos žemės priežiūros, o ir su mechanizacija, kuri mažino rankų darbo poreikį ir varė žmones nuo žemės.

Tačiau problema buvo ne vien agrarinė krizė. Žemės ūkis buvo ne šiaip viena iš veiklos rūšių: jis buvo laikomas Amerikos civilizacijos kertiniu akmeniu. Thomas Jeffersonas, Nepriklausomybės deklaracijos autorius, įsivaizdavo šalį kaip smulkių fermerių respubliką. Theodore'as Rooseveltas, prezidentas, Riiso ir Curtiso rėmėjas, puoselėjo panašią viziją. 1908 m. jis įkūrė Kaimo reikalų komisiją ir paskelbė: „Nė viena tauta nėra pasiekusi ilgalaikės didybės, jei ta didybė nebuvo paremta didžiosios fermerių klasės gerovės, žmonių, gyvenančių ant žemės, gerovės; nes būtent jų gerove, materialine ir moraline, grindžiama visos tautos gerovė". Komisija nustatė, kad fermerių problema – tai „pavienio žmogaus", susidūrusio su grupiniais interesais, problema. 4-ajame dešimtmetyje kaimo žmogus tebestovėjo vienišas, ir būtent šiuos nepriklausomus smulkius žemės savininkus pagerbė ne vienas Fermų apsaugos administracijos fotografų. Tuo pat metu „grupiniai interesai" reiškėsi vis aktyviau, vis smarkiau spausdami išnaudojamuosius pusininkus.

„Pavienis žmogus", pats dirbantis savo žemę, užėmė garbingą vietą 4-ojo dešimtmečio mitologijoje. Po dirvos erozijos ir straubliukų lervų, didžiausiu fermerio priešu tampa turtingas miestietis, motorizuotas toli esančių finansininkų tarpininkas. Padėtį dar blogino tai, kad neturtingų kaimo vietovių buvo daug ir visur; didžiausias skurdas kerojo juodaodžių ir neturtingų baltųjų kaimuose Pietų valstijose. Niekinami visi, kas priklausė kuriai nors iš šių grupių. Tokie Pietų gynėjai kaip Nashville'io žemvaldžiai buvo įsitikinę, jog dorybė kyla iš žemės, tačiau žemesniųjų klasių, gyvenusių arčiausiai žemės, dorybių jie neįžvelgė. 1932 m. Erskine'as Caldwellas dar įpylė alyvos į ugnį, išleidęs savo knygą *Tabako kelias* (*Tobaco Road*), kurioje pavaizdavo žemės nuomininkus kaip nusigyvenusius degeneratus.

Fermų apsaugos administracijos fotografams teko įamžinti šiuos žemdirbiams iškylančius sunkumus. Pirmiausia jiems rūpėjo žemdirbių skurdas, tačiau tai neišvengiamai kėlė ir platesnes prasmės bei identiškumo problemas. Be to, fotografai buvo gavę užduotį sukurti beviltiškai nusigyvenusių, ypač Pietuose, portretus.

Iš pradžių Fermų apsaugos administracijos fotografai daugiausia fotografavo kaimo skurdą. Mydansas gavo paliepimą fotografuoti „medvilnę" Pietuose, o 1936 m., prieš išvykdamas dirbti naujame Henry Luce'o žurnale *Life*, jis rašė reportažus apie Naująją Angliją. Lange įamžino sunkią naujųjų emigrantų padėtį Kalifornijoje. Shahnas klaidžiojo po Pietų valstijas, 1938 m. fotografavo



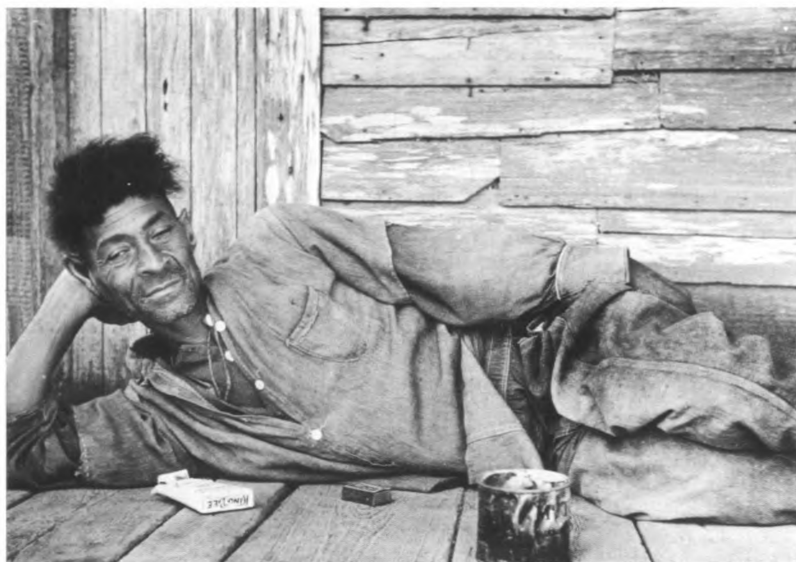
88 Dorothea Lange „Šiaurės Teksasas. Sekmadienio rytas, 1937 m. birželis". Publikuota D. Lange ir Paulo Tayloro rinkinyje *Amerikos išeiviai* (*An American Exodus*), skyriuje „Lygumos" (Niujorkas, 1939). „Visi – nuo žemės nuvaryti fermeriai. Vyriausiam – 33 metai. Visi amerikiečiai, tačiau nė vienas neturi teisės balsuoti dėl Teksase reikalaujamo mokesčio už balsavimą. Visi dirba Darbų projektavimo administracijai (WPA). Kiekvienas išlaiko maždaug po keturis asmenis, kurių vienam tenka po 22,80 JAV dolerio per mėnesį. „Kur mes eisime? Kaip ten nuvyksime? Ką darysime? Su kuo kausimės? Jei kausimės, tai kam plieksime?" Fermų apsaugos administracijos nuotrauka.

Ohajo valstijoje, tačiau su Strykerio užduotimis jis vyko tik trejetą kartų. Evansas taip pat keliavo po Pietų valstijas, kur jam patiko: „Pati geriausia vieta fotografuoti – tai Pietūs, – pamėklių vieta, su savo kvapais ir ženklais, bet jos atmosfera pavergia". Tačiau šis fotografas buvo nedrausmingas darbuotojas, todėl 1937 m. jis išėjo iš Fermų apsaugos administracijos grupės. Arthuras Rothsteinas, anksčiau daugiau dirbęs pagrindinėje administracijos būstinėje, 1936 m. ėmė dažniau vykti į kaimus ir aplankė Oklahomą bei Dakotą. Jis tapo vienu patikimiausių Strykerio reporterių. Kitas administracijos ramstis buvo Russellas Lee, kurį 1936 m. paskyrė į Mydanso vietą. Jis fotografavo daugiausia Vidurio Vakaruose.

Fermų apsaugos administracijos nuotraukas Žemės ūkio departamentas publikavo savo brošiūrose, taip pat spaudoje. 1937 m. įkurtas žurnalas *Look* išspausdino visą seriją straipsnių rėksmingais pavadinimais apie skurdą kaimo

vietovėse: „Žmoniškumas Pietuose nustumiamas į bedugnę“, „Bado karavanai... Jų vaikams – purvas ir musės“. Žurnalas *Look* panaudojo iškalbingus Rothsteino, Shahno ir Lange nuotraukų fragmentus, sukurdamas niūrų kaimo žmonių gyvenimo paveikslą. Tačiau blogomis naujienomis visuomenė negalėjo misti be galo, todėl apie 1938 m. Fermų apsaugos administracijos reporteriai pradėjo fotografuoti epizodus, įkūnijančius ir teigiamus kaimo gyvenimo bruožus. 1938 m. Roy Strykeris pasamdė Marion Post Wolcott, kuri per keletą metų tapo virtuoziška klestinčios Amerikos fotografe. Iškilo ir daugiau fotografų: Jackas Delano, Johnas Vachonas ir Johnas Collieris. Tuo metu fotografavimo tematika jau buvo kur kas įvairesnė. Vaizdavimo objektu tapo visa visuomenė, pramonė bei miestas, taip pat amžinieji Pietūs.

Neigiamo kaimo vaizdavimo kulminacija – leidinys *Jūs matėte jų veidus* (*You Have Seen Their Faces*), kurio teksto autorius – Erskine'as Caldwellas, o iliustratorė – Margaret Bourke-White, viena iš geriausiai apmokamų ir didžiausio pasisekimo sulaukusių fotografų. Jų knyga, koneveikta per visą Amerikos fotografijos istoriją, pasakoja apie Pietus, nuo Tenesio iki Alabamos. Palyginti su tuo, kas anksčiau išleista apie šį regioną, joje pateikiamas karikatūriškas vaizdas.



89 Ben Shahn „Plaquemineso parapija, Luiziana, 1935 m. spalis. Bedarbis valkata“. Išspausdinta žurnale *Look* (1937 05 25), kaip vieno iš Kalifornijos fermerių klajūnų portretas. Fermų apsaugos administracijos nuotrauka.

Bourke-White vaizduojami Džordžijos gyventojai toli gražu nėra žavingos būtybės; vieni gudrūs, kiti – praradę viltį: „Aš visą gyvenimą dariau viską kiek įmanydamas geriau, tačiau galų gale paaiškėjo, jog tai nieko nereiškia". Dvasininkai pasirodo esą apgavikai, o darbininkai – apgautieji – „Gabena baltojo šeimininko medvilnę", Lake Provindence'as, Luiziana. Nuotraukos paženklintos konvulsiško humoro, kokio niekuomet neišvysi Fermų apsaugos administracijos nuotraukose. Natcheze, Misisipės valstijoje, suklypusioje pašiūrėje jie aptinka pagyvenusią porą: „Dešimt mėnesių gaudžiau pasroviui plaukiančias lentas, kad pasistatyčiau šį namą, o paskui užėjo potvynis ir nunešė jo šoną. Po perkūnais, dabar mano namas patinka man dar labiau". Šiems darbams stigo nuosaikumo; jie buvo ironiški, rodantys kraštutinumus ir – visų blogiausia – jie parodijavo tokius teigiamus herojus, kaip fermeris ir jo žmona. Panaši stilistika tuo metu buvo būdinga ir amerikiečių tapytojams, tačiau ji irgi kėlė nepasitenkinimą. Paulo Cadmuso freskos Coney saloje oficialių asmenų buvo pasmerktos kaip šmeižikiškos, o Thomaso Harto Bentono freskos (1937) valstijos pastate Džefersono mieste, Misuryje, pasakojančios nepadailintą jaudinančią istoriją, taip pat sukėlė pasipiktinimą.



90 CARL MYDANS „Motina ir du vaikai, gyvenantys lūšnoje, įrengtoje ant išmesto fordo važiuoklės JAV 70-ojoje autostradoje, Tenesio valstijoje. 1936 m. kovas". Fermų apsaugos administracijos nuotrauka.



91 MARGARET BOURKE-WHITE „Natchezas, Misisipės valstija“. „Dešimt mėnesių gaudžiau pasroviui plaukiančias lentas...“ Išspausdinta Erskine'o Cadwello ir Margaret Bourke-White knygoje *Jūs matėte jų veidus* (Niujorkas, 1937).

Fermų apsaugos administracijos reporteriai medžiagą atsijodavo. Jie buvo tarnautojai, patiriantys politinį spaudimą iš visų pusių. Todėl jų nuotraukos visiškai beaistrės, objektyvios, skirtingai nei Bourke-White. Sąlygos atskleistos pavyzdingai aiškiai, todėl, ko gero, tomis nuotraukomis taip žavėtasi vėliau, kai žemdirbių skurdo problema prarado aktualumą.

Nuotraukos pergyveno savo pirmykštę paskirtį, 7–8-ajame dešimtmetyje jas imta vėl išsamiai analizuoti ir vertinti kaip beprecedenčius besiformuojančios visuomenės liudijimus. Amerikoje, kurią vaizduoja Fermų apsaugos administracijos fotografai, dirbamas darbas, čia paskubomis gaminama iš visko, kas pakliūva po ranka – kreivų lentų ir gofruoto popieriaus, plačiagalvių vinių ir virvelių. Kartkartėmis žvelgdamas į tas nuotraukas gali tiesiog sekti meistro ranką, įžvelgti jo ketinimus ir daugelio vilčių žlugimą. Vinių prikalinėtos lentos, gamtos stichijų ženklai – nutrupėję dažai, apsilaupę plakatai.

Kitose sunaikintų vietų ir nuvarytų nuo žemės žmonių nuotraukose matyti tarsi ir ta pati realybė, tačiau tai kas kita. Amerika, kurią regime jose, yra padirbta, sumontuota, čia namų sienos sumaniai užlopytos tuo, kas pakliuvo po ranka, o sunkvežimiai rūpestingai pakrauti kelionei. Tokie reginiai kviečia išgyventi įsivaizduojamą įvykį, jie įtraukia mus, – ne vien todėl, kad to norėjo fotografai, – bet juk kai žmonės išstumiami į viešumą, visa iškyla aikštėn. Europos kultūros atrodo palyginti uždaros, sutelktos iš protėvių paveldėtose vietose, nugludintos per ilgus amžius. Amerikoje 4-ajame dešimtmetyje mažai tebuvo vietų, kur galėtų pasislėpti naujieji atvykėliai, tad jie tapo lengvu fotografų grobiu.

Antra vertus, šios nuotraukos tęsia Atget pradėtą darbą. Jos pasakoja apie visą visuomenę kraštovaizdyje, pilname pamokymų ir įtaigavimų, išrašytų ryškiomis raidėmis. Amerikiečių gyvenimas teka įžūlios pažadų misterijos fone; kaip tik ji tose nuotraukose užima erdvę ir traukia akį, o ne pati žemė – nors ir žemė taip pat svarbi įtaigiuose fermų, kurias siaubia smėlio audros, ir „derlingosios Virdžinijos“ vaizduose. Net ramiais laikais reklamų lentomis nudaigstytas peizažas žeria pažadus. Lange nuotrauka, H. C. Nixono panaudota jo analitinei pietinių rajonų žemės ūkio studijai *Keturiasdešimt akrų ir plieniniai mulai* (1938), vaizduoja jautuką, kuris vidurdienį traukia vežimą pro Fordo agentūrą: „Visos rodyklės rodo į Fordą V–8“. Toje pačioje knygoje – Rothsteino nuotrauka: niūrių juodaodžių, persikėlėlių į Džonsono apygardą, Šiaurės Karolinos valstiją, šeimyna nustelbta blyškaus Kalėdų Senelio, beriančio iš savo gausybės rago gėrybes „Camels“ cigarečių reklamoje. Kitaip sakant, nelygios sunkios 4-ojo dešimtmečio vagos yra verčiamos viena akimi žvelgiant į debesis, kur Pažadėtoji Žemė ryškiai spindi Brolybės ir Plataus Vartojimo Prekių šviesomis. Niekur kitur fotografijos archyvuose nerasime nuotraukų, kuriose idealiojo ir aktualiojo pradų susipynimas būtų toks akivaizdus; niekur kitur ateities kontūras taip drąsiai ir viliojamai nėra išrašytas dabarties veide. Fermų apsaugos administracijos fotografų Amerika – tai kultūros teatras, kuriame susipynę realiu momentu kunkuliuojantis karštligiškas darbas ir fantazijos sukurti visuomenės simboliai, galutinio tikslo simboliai.

Kitos, paprastesnės Fermų apsaugos administracijos nuotraukos įkūnija tą pačią dramą. Daugelis jų įamžina tik paprastas trobeles, klojimus, parduotuves, kaimo bažnyčias. Tai pastatai, kartu ir ženklai, geometriniai žymekliai, kurie ženklina ir įveda tvarką gamtoje. Europos liaudiškieji pastatai yra kur kas organiškiau įaugę, integruoti į savo aplinką. Amerikos žmogus, kaip liudija šios nuotraukos, yra prisiekęs konstruktyvistas, įspaudžiantis žemėje savo pavidalus; panašiai elgėsi ir kraštovaizdžio fotografai, praėjusio amžiaus 7-ajame ir 8-ajame dešimtmetyje kūrę sisteminantį meną.

Walkeris Evansas, kurio suvaldyti Strykeris nepajėgė, iš esmės atspindėjo šias problemas. Evanso nuotraukos pasirodė avangardistų žurnale *Hound and*

92 ARTHUR ROTHSTEIN „Pusininko vaikai ir žmona. Vašingtono apygarda, Arkanzasas, 1935 m. rugpjūtis“. Išspausdinta su 90 kitų nuotraukų, pavadintų „Pusininko vaikai“, žurnale *Look*, 1937 m. kovo mėn. Fermų apsaugos administracijos nuosavybė.



Horn (*Skalikas ir ragas*) 4-ojo dešimtmečio pradžioje. Jis iliustravo Harto Crane'o *Tiltą* (*The Bridge*, 1930), pateikė nuotraukų pluoštą Carletono Bealso knygai *Kubos nusikaltimas* (*The Crime of Cuba*, 1933). 1933 m. fotografas Bostono apylinkėse užbaigė karalienės Viktorijos stiliaus architektūros fotografinę apžvalgą, šios nuotraukos buvo eksponuotos Niujorko moderniojo meno muziejuje. Walkeris Evansas išsikovojo nenuginčijamą reputaciją, nuolat būdavo kupinas originalių idėjų.

Evanso nuotraukos, darytos Fermų apsaugos administracijai, nėra paprastos. Daugelyje jų matome užgriozdintus kambarius, prigrūstus sandėlius, netvarkingas kirpyklas. Jos tarsi kasdienybės enciklopedijos, jose galybė paprastų buities detalių, rodančių kasdienes reikmes tokiose vietovėse kaip Sprottas, Moundville'is, Vicksburgas. Pasirausęs po vienos tokios parduotuvėlės lenty-

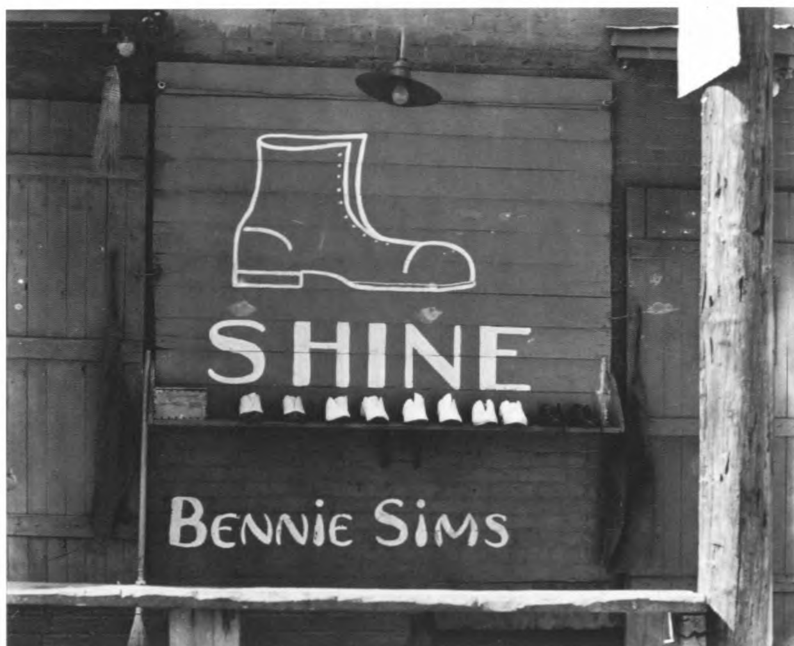


93 WALKER EVANS „Negro kirpyklos interjeras, Atlanta, 1936 m. kovas". 6-oji iliustracija knygoje *Amerikos nuotraukos* (1938).



94 RUSSELL LEE „Trys moterų kvinteto giesmininkės gieda bendruomenės susirinkime, Pie Tawnas, Naujoji Meksika, 1940 m. birželis". Fermų apsaugos administracijos nuosavybė.

nas, nesunkiai imsi įsivaizduoti, kaip sruvena vietinės bendruomenės gyvenimas. Evansas, nelyginant fotografuojamas parduotuvėlės savininkas, atlieka ir žiūrovui leidžia atlikti prekių inventorizaciją. Galime suskaičiuoti maišus ir dėžes, panašiai kaip žvelgdami į medinės bažnyčios Pietų Karolinoje nuotrauką galime suskaičiuoti lentas ir langų stiklus – ir tokie visi Evanso nufotografuoti fasadai. Tiems staliams rūpėjo ne vien suręsti būstą; geometriškai jų dėstomos lentelės ant kraigų, sienų ir grindų atmuša šviesą šimtais būdų, kai ši krinta ant išlinkusio medžio ar įspįsta pro sudilusias verandų lentjuostes. Medžiagos, neobliuotos lentos ir tašytos sijos tokios paprastos kaip kvadratėliai ir trikampiukai amatininko motyve, į kurį jis sujungia lentas, ir ant šių paprastų detalių sudėtingus savo piešinius išrašo oras ir šviesa. Šios susikertančios linijos ir simetriškos detalės nėra identiškos, kiekviena lenta, kiekvienas lango stiklas yra ypatingas, ir tik tai, kad visa išrikiuota palei ašį, leidžia lyginti, o lyginant išryškėja skirtumai. Evansas mėgaujasi konkretybėmis. Jis, kaip ir Atget, suprato, kad suvokiame mes ne izoliuotai, kad tai, ką suvokiame kaip tokį, suvokiame tik lygindami su tuo, kas yra kitoks.



95 WALKER EVANS „Pakylos batams blizginti dalis. Pietryčių valstijos, apie 1936“.

Evanso dokumentikos esmė – įsitikinimas, jog kiekvienas žmogus yra menininkas. Nors jis ir mėgo fotografuoti žmones tam tikroje aplinkoje, garsiausias turbūt savo natiurmortais: parduotuvių lentynų, vitrinų, svetainių sienų kaimo trobose nuotraukomis. Nufotografuotos tiesiai iš priekio, jos atrodo tarsi pedantiškas koliažas, pasakojantis apie gyvenimo būdą. Evansas pateikia ne vien faktus, jis vykusiai suranda ir išdidina tai, kas atrodo stropiai sukomponuota. Įprasti objektai, Evanso įamžinti, įgauna branginamų relikvijų aureolę. Esama tarsi kokių sąsajų, netgi tapatumo, tarp jo meno ir to, ką daro staliai, fermeriai, kirpėjai ir krautuvininkai – tie visų svarbiausi gamintojai, kurių darbas pripažįstamas, gerbiamas ir rūpestingai fotografo atskleidžiamas visų akims.

Įspūdingiausias jo paminklas, vienas iškiliausių fotografijos pavyzdžių, yra knyga *Amerikos nuotraukos* (*American photographs*), 1938 m. išleista Modernioj o meno muziejaus. Knygą sudaro dvi dalys: pirmosios dalies penkiasdešimt nuotraukų Evansas skyrė įvairiausiems Amerikos visuomenės sluoksniams; antrojoje dalyje jo nuotraukų tema yra architektūra. Ant originalaus leidimo ap-

lanko akį patraukia tokia pastaba: „Reprodukcijas šioje knygoje geriausiai žiūrėti ta seka, kuria jos pateiktos". *Amerikos nuotraukos*, bent pirmoji knygos dalis, yra sudėtinis penkiasdešimties nuotraukų darbas. Panašiai *Mūsų laikų veidą* buvo sukomponavęs Sanderis, tačiau Evanso Amerika yra gerokai komplikuotesnė vieta. Atrodo, jog autorius rėmėsi dokumentinio filmo principais. 1927 m. Walteris Ruttmannas savo filme *Berlynas, didžiojo miesto simfonija*, pavaizdavo dieną Berlyne. Ruttmannas jungia vieną miesto vaizdą prie kito: minios ant laiptelių, mašinų grūstis gatvėse, parduotuvių vitrinos. Kadangi Evansui toks šiuolaikinis dokumentiškumas atrodo švaistūniškas, jis atrenka vaizdus apdairiai ir taupiai, ir jo įvaizdžiai, tiek po vieną, tiek kartu, kupini prasmės.

Evansą veikiausiai įkvėpė didingi sudėtiniai Amerikos gyvenimo vaizdai, kuriuos 4-ojo dešimtmečio pradžioje nutapė freskų tapytojas meksikietis Diego Rivera. Riveros darbai perteikia itin sudėtingą, dažniausiai autoriaus kritiškai vertinamą pramoninės visuomenės panoramą. Be abejonės, Evansas su jo kūriniais buvo susipažinęs, nes fotografavo Riveros freskas Niujorko naujojoje darbininkų mokykloje Bertramo Wolfe'o leidiniui *Amerikos portretas* (*Portrait of America*, 1934). Rivera buvo pykčio kupinas kritikas ir savo pažiūras reiškė stačiokiškai. Jo paveikslai pilni groteskiškų figūrų ir ironiškų tobulybės pavyzdžių, atliekančių savo vaidmenis kasdieninio gyvenimo, kurio vaizdai komponuojami kaip vinjetė, fone. Evansas, kur kas ramesnis analitikas, vartojo panašią vaizdų sintaksę *Amerikos nuotraukose*. Jo objektas yra besiformuojanti visuomenė, kurianti pati save pagal idealus bei pavyzdžius. Atrodo, jis nė kiek netikėjo taurinančiu gamtos poveikiu. Iš tiesų, jei jis ir atsigręžia į gamtą, tai tik kaip į neigiamą būseną, į kurią ima ristis pasaulis, atslūgus žmogaus veiklos potvyniui. Pagrindinę knygos dalį jis užbaigia apleistos Pietų sodybos ir iš šaknų išversto medžio vaizdu – tai kulminacinis gamtos, kaip blogo oro, simbolis, kurį kartkartėmis dar panaudodavo fotografuodamas blunkančius dažytus paviršius ir nušiurusius popierius.

Stieglitzo karta kreipdavosi patarimo į debesis ir bangas, o Evanso amžininkai stebi vienas kitą. Arba rūpinasi įvaizdžiu. Evanso Amerikoje nesama nieko natūralaus. Jo vaizduojamieji auga tam, kad galėtų vilkėti uniformas, ir viena nuotraukų grupė šiame rinkinyje kaip tik ir rodo šį procesą. Vaikai išmoksta deramo elgesio, kurio paisė jų tėvai, o mergaitės stengiasi būti panašios į manekenes. Du ką tik nusikirpę jauni darbininkai simbolizuoja Amerikos vyriškumo dvasią, o du įsimylėjėliai lunaparke atrodo lyg vaidintų laimingą pabaigą Holivudo filme. Jie negali pasirinkti, jie tegali gyventi tokį – tarpininkų – gyvenimą, nes yra užhipnotizuoti vaizdų, – Evanso knyga pilna reklamos įvaizdžių. Išorė yra sukuriama, teigia menininkas ir patvirtina savo požiūrį kruopščiai išanalizuotais fotostudijos, kirpyklos ir persirengimo kambario vaizdais.



96 WALKER EVANS „Amerikos legiono sūnūs, Betliejus, Pensilvanija, 1935 m. lapkritis". Trys centrinės šios nuotraukos figūros sudaro 31-ąją iliustraciją knygoje *Amerikos nuotraukos* (1938).

Evanso amerikiečiai, trokštantys būti panašūs į idealias, reklamos sukurtas figūras, yra artimi Sherwoodo Andersono „pusiaužmogiams". Tik jie niekuomet neįžengia į šią draugiją. Aplinkybės ir nuotaika užtikrina, kad idealas būtų beveik nepasiekiamas. Pats elegantiškiausias Evanso subjektas, dabita kubietis, mintyse perkratinėja blogas naujienas. Marmurinis karys žvelgia į ilgą pagrindinės gatvės tykiame Pensilvanijos mieste raizginį, o herojaus skulptūra „kreipiasi" į abejingą dangų Vicksburge. Evansas, ironikas iki kaulų smegenų, daro išvadą, jog kultūra yra laikina, jog išsaugoti ją sunku, sunku pasipriešinti laikui ir jo skatinamam dūlėjimui. Evansui, suvokiančiam, kaip šios alinančios jėgos įsiviešpatavo pasaulyje, brangu visa, kas liudija rūpestį ir dėmesį: rūpestingai suręstas pakelės turgelio prekystalis, rafinuota Bennie Simso batų blizginimo pakyla, tvarkingos lentynėlės įvairių prekių parduotuvėje, iššluotos grindys, gerai įrengta virtuvė. Jis reagavo į meno apraiškas, kad ir kaip tas menas apsireikštų.

Metai, paskirti Fermų apsaugos administracijai, Evansui buvo įtempti, jis nespėdavo visko fotografuoti, nespėdavo netgi pranešti, kur esąs. Pagaliau, už-



97 WALKER EVANS „Amerikos legionierius, Betliejus, Pensilvanija, 1935 m. lapkritis". Pagrindinės figūros galva ir pečiai panaudoti kaip 32-oji iliustracija knygoje *Amerikos nuotraukos* (1938).

simojęs dar daugiau, 1936 m. vasarą jis ėmėsi didesnio darbo žurnalui *Fortune*. Evansas ir jo bičiulis rašytojas Jamesas Agee turėjo vykti pagyventi su baltųjų žemės nuomininkų šeimyna kur nors tolimose Pietų valstijose ir parengti išsamią medžiagą. Evansas laikinai pasitraukė iš Fermų apsaugos administracijos. Abu menininkai tris mėnesius praleido Hale'o apygardoje, Alabamos valstijoje, gyvendami su trimis šeimomis. Neilgai trukus straipsnis buvo baigtas, tačiau *Fortune* jo taip niekuomet ir neišspausdino. Pagaliau 1941 m. gerokai papildytas Agee tekstas ir Evanso nuotraukos pasirodė knygoje *Dabar pagirkime garsiuosius žmones* (*Let Us Now Praise Famous Men*). Agee tekstas gerai paaiškina Evanso nuotraukas. Štai ištraukėlė iš nuomininko namų aprašymo:

Gražesnė ir kelianti didesnę nuostabą nei bet kokia muzika yra ta dermė ir tas ritmas, kuriuo išdėlioti ant plikų grindų tarp stačiakampių sienų nebylūs baldai; šis stačiakampis namas, stovintis ant šešėlio nedengiamos žemės tarp spirale besisukančių rojaus gyvenimo metų, yra ne tik man, bet ir apskritai viena iš tikrųjų ir galutinių, viena iš nesuvokiamų būties grožio apraiškų.

Evanso nuotraukos įkvėptos tos pačios dvasios.

Žmogaus situacija

Sunkūs laikai civilizacijai – fotografijos atsakas į ekonomikos krizę, karą, industrializaciją ir masinę kultūrą, 1930–1950 m.

3-iajame dešimtmetyje Vokietijos fotografai, taip pat architektai, dizaineriai ir dailininkai, su kuriais jie bendradarbiavo, vaizdavosi žmoniją tikslingai sukurtoje aplinkoje. Paprastos geometrinės naujosios aplinkos formos, akivaizdžiai matomos daugybėje gyvenamųjų namų, sporto centrų, mokyklų atvirame ore, viešųjų bibliotekų, radijo stočių, pastatytų tarp karų, turėjo būti tarsi fonas, paryškinantis žmonijos atgimimą. Be to, naujasis amžius turėjo nesitenkinti siauromis nacionalistinėmis pažiūromis, jis turėjo tapti pasaulinio bendradarbiavimo era. Šios idėjos ir pagrindė humanistinę (angl. *human interest*) fotografiją, kuri vyravo Europoje net ir prasidėjus 6-ajam dešimtmečiui.

Ilgainiui terminas „humanistinis" tapo madingu žodžiu, o fotografija, kuriai apibūdinti jis taikomas, – dar viena tokia kryptimi. Iš pradžių, ir gana ilgai, naujoji stilistika buvo nepaprastai reikšminga. Jos pradininkai dirbo Vokietijoje, daugiausia dviem konkuruojantiems žurnalams: *Berliner Illustrirte Zeitung* ir *Münchner Illustrierte Presse.* 3-iajame dešimtmetyje abu žurnalus redaktoriai iliustruodavo nuotraukomis, daugiausia pavienėmis. 1928 m. jie ėmėsi spausdinti nuotraukų serijas, o vėliau tokia tendencija dar labiau įsitvirtino. Šiems leidiniams fotografavo reporteriai Erichas Salomonas, Felixas Manas, Wolfgangas Weberis ir Kurtas Hübschmannas. Vieni iš jų buvo nepriklausomi fotografai, kiti dirbo agentūroms „Dephot" ir „Weltrundschau", o treti trumpam įsidarbindavo kaip etatiniai fotografai. Išsilavinimas jų buvo įvairus, tik vienas kitas fotografas profesionalas.

Kai kurios jų kūrybos tendencijos jau buvo išryškėjusios anksčiau dirbusių fotožurnalistų darbuose. Vienas iš jų – Andrew Pitcairnas-Knowlesas, anglas, fotografavęs Berlyno žurnalui *Sport im Bild* prieš Pirmąjį pasaulinį karą. Pitcairnas-Knowlesas daug keliavo po Europą. Jo temos buvo įvairios, pvz., gaidžių kautynės Belgijoje bei medžioklė Korsikoje. Nors jo sportuojantys europiečiai nufotografuoti atitinkamoje aplinkoje, tačiau akivaizdu, kad jie iš anksto įspėti, todėl priešais fotoaparatą laikosi būdingomis pozomis. Naujieji fotožurnalistai, priešingai, rengė reportažus apie savo reikalais užsiėmusią visuomenę slapta, tiesiog praeidami pro šalį. Štai Wolfgango Weberio bedarbiai bavarų valstiečiai, aprašyti *Berliner Illustrirte* 1931 m. rugsėjo numeryje, ginčijasi su valdžios pareigūnais. Būsimos kino žvaigždės, Felixo Mano nufotografuotos Berlyno



98 Robert Doisneau „Paryžiaus skurdžiai“, 1951.

kino mokykloje 1930 m. žurnalui *Münchner Illustrierte*, su pasimėgavimu atlieka savo vaidmenis. Ericho Salomono garsenybės, sutiktos visos Europos suvažiavimuose ir konferencijose ir sudėtos į knygą *Įžymūs amžininkai (Berühmte Zeitgenossen*, 1931), vienos atrodo ypač įtaigiai, kitos – nuobodžiauja prieš fotoaparatą. Naujasis fotožurnalizmas buvo tiesus menas, pasakojantis tiesą ir apie aukštuomenės pobūvius, ir apie Londono skurdžius – viena ir kita *Münchner Illustrierte* žurnalui 1932 m. nufotografavo Alfredas Eisenstaedtas.

Humanistinės fotografijos propaguojamas tiesumas yra ypatingas. Jis turi šį tą bendra su skandalu bei viešu demaskavimu: pavyzdžiui, Eisenstaedtą traukia įtartinos reputacijos Londono gatvės, o 1929 m. žurnalui *Berliner Illustrirte* Felixas Manas rengia reportažus apie nakties valkatas Berlyne. Tačiau iš esmės naujieji fotoreporteriai siekė įamžinti gyvybingumą. Jie ypač domėjosi energingais visuomenės veikėjais, kaip antai, Mahatma Gandhi, „žmogumi, metusiu iššūkį Britų imperijai", dr. Eckeneriu, bebaimiu dirižablio pilotu, boksininkais, atletais ir akrobatais – drąsiai save teigiančiais šiuolaikiniais žmonėmis.

Taip fotografuoti tapo įmanoma dėl keleto priežasčių. Patobulėjo fotografijos technika. Dr. Oscaras Barnackas, anksčiau sukūręs kino kamerą Leitzo firmai Wetzlare, suprojektavo lengvą fotoaparatą „Leica", kurio komercinė gamyba pradėta 1924 m. Tais pačiais metais Ernemanno firma Drezdene pradėjo gaminti fotoaparatus „Ermanox", išgarsėjusius itin stipriu objektyvu; su tokiu aparatu tapo įmanoma fotografuoti patalpose, esant elektros apšvietimui. Timas Gidalas, tuo metu dirbęs nepriklausomu fotožurnalistu, aprašydamas aptariamąjį laikotarpį knygoje *Šiuolaikinis fotožurnalizmas* (*Modern Photojournalism*, 1973), pažymi, jog tik po gerų penkerių metų reporteriai pradėjo dažniau fotografuoti naujais fotoaparatais. Timas Gidalas mano, jog jų galimybes įžvelgė tik naujoji fotografų karta. Jis taip pat teigia, kad natūralizmą, į kurį linko naujieji fotografai 3-iojo dešimtmečio viduryje ir pabaigoje, įtvirtino rusai filmų kūrėjai, kaip antai, Pudovkinas ir Vertovas, o Vokietijoje – filmas *Žmonės sekmadienį* (1929), kurio režisierius buvo Robertas Siodmakas, o scenaristas – Billy Wilderis. Filmas *Žmonės sekmadienį*, kuriame vaidmenis atliko mėgėjai, nufilmuotas Berlyno apylinkėse, vaizduoja lygiai tokius pat energingus miestiečius, kokius išvystame ir fotoesė.

Energija priblėso 1933 m., kai Adolfas Hitleris tapo Vokietijos kancleriu. Bijodami prarasti nepriklausomybę, beje, ir gyvybę, redaktoriai ir fotografai bėgo iš Vokietijos į Jungtines Amerikos Valstijas, Prancūziją, Didžiąją Britaniją, Šveicariją. Stefanas Lorantas, kūrybingas *Münchner Illustrierte* redaktorius, 1934 m. persikėlė į Didžiąją Britaniją ir padėjo įkurti žurnalą *Weekly Illustrated*, o 1938 m. tapo *Picture Post* redaktoriumi. Šiam žurnalui fotografavo Timas Gidalas, Kurtas Hübschmannas ir Felixas Manas. Jungtinėse Amerikos



99 André Kertész „Mergaitės bretonės". *Vu* žurnalo viršelis, Nr. 64, 1929 m. birželio 5 d. Žurnale paskelbtas straipsnis apie bretonų papročius, iliustruotas Kertészo, „Bretanė, paukščiai atsiprašo" ("En Bretagne, Le Pardon Des Oiseaux").

Valstijose Alfredas Eisenstaedtas ir Martinas Munkacsi fotografavo Henry Luce'o žurnalui *Life*, įkurtam 1936 m.

Vokiečių fotožurnalistai ryžosi taisyti blogį, atskleisti skurdą, nedarbo padarinius. Jie patys buvo aktyvūs, ir savo vaizduojamuosius rodo kaip nepalenkiamus aktyvistus. Prancūzijoje fotožurnalizmas pasuko kiek kita linkme. Žurnalas *Vu*, kurį Lucienas Vogelis pradėjo leisti Paryžiuje 1928 m. kovą, dešimtį metų buvo įtakingiausias savaitinis iliustruotas žurnalas Prancūzijoje, tiesa, 1937 m. jau ėmęs prarasti populiarumą. Šiam žurnalui dirbo keletas žymiausių šimtmečio humanistinės fotografijos atstovų: André Kertészas, Eli Lotar, iš pradžių ir Germaine Krull, vėliau Kitrosser, Brassaï, Nora Dumas, Roger Schallis, o apie 4-ojo dešimtmečio vidurį – Robert'as Capa. Pats Lucienas Vogelis fotografavo specialiems išplėstiniams žurnalo numeriams apie Sovietų Sąjungą ir Vokietiją. *Vu* pradėtas leisti kaip modernistinis žurnalas: pirmojo numerio viršelį

papuošė Westinghouse'o Televoxo robotas, 1928 m. jame išspausdintos kvapą gniaužiančios plieno gamyklų nuotraukos, padarytos Gutschowo ir Weisso, taip pat Germaine Krull nufotografuotas Eifelio bokštas. Tačiau apie metų pabaigą modernistines tendencijas žurnale nustelbė straipsniai, liaupsinantys kaimo gyvenimą ir demaskuojantys žalą, kurią tradicinei Prancūzijai padariusi pramonė ir reklama. André Kertészas pateikė keletą lyriškų liaudies gyvenimo ir tradicinių darbų studijų, padarytų Bretanėje bei Lotaringijoje, o 1928 m. rugsėjį paskelbė savo straipsnį, pavadintą „Šventoji reklama" („Les Panneaux Sacrilèges"), kuriame parodė, kaip vietovaizdį tarp Paryžiaus ir Deauville'io sudarkė rėksmingos afišų lentos.

4-ajame dešimtmetyje fotoreportažų knygų taip pat išleido „Arts et Métiers Graphiques", „Librairie Plon", Paulio Hartmanno leidykla, taip pat Jacques'o Haumont'o leidykla.

Apskritai prancūzų reporterių požiūris į modernumą ne toks aiškus kaip jų amžininkų vokiečių. Buvo jie ir ideologai, tačiau labiau linkę kalbėti apie asmens gyvenimą. Jie tapo akylais kasdieninio gyvenimo reiškinių stebėtojais, tai jiems rūpėjo ir vėliau. Pagrindinis jų dvasios mokytojas, bent jau fotografijos srityje, buvo vengrų fotografas André Kertészas. Atitarnavęs Austrijos–Vengrijos armijoje, 1925 m. jis persikėlė į Paryžių. Netruko išgarsėti ir 1929 m. nustebino savo kolegas vokiečius nuotraukų rinkiniu, vaizduojančiu gyvenimą vienuolių trapistų ordino Švč. Dievo Motinos vienuolyne (Notre-Dame de la Grande Trappe) Soligny; nuotraukas per tris žurnalo puslapius išspausdino *Berliner Illustrirte.* Timas Gidalas pavadino šias nuotraukas „fotožurnalizmo sensacija".

Taigi Kertészas ilgai darė stiprią įtaką fotografijai, ypač prancūzų. Nors jis rengė fotografinių reportažų ir vokiečių žurnalams, vokiško stiliaus eseistu jo nepavadinsi. Jis mėgo tokias nuotraukas, kurios prasmingos ir pavieniui, tuo tarpu fotoeseistai buvo labiau linkę mąstyti susijusių vaizdų grupėmis, kurias dar paaiškindavo tekstai. Šis fotografas ieškojo prasmių perkėlimų ir netikėtų įvykių, kurie pažadintų vaizduotę, buvo akylas paradoksui. 1927 m. Paryžiaus bistro jis pastebėjo invalidą veteraną, kuris lyg niekur nieko šildėsi prie krosnies medinę koją. 1928 m. jis nufotografavo dvasininką tėvą Lambert'ą, sulinkusį meditacijos poza ties vandens ieškotojo vytele. Kai kurie iš jo vaizduojamųjų yra įbauginti: džentelmenas su katiliuku už nugaros gniaužia tvirtą lazdelę, išvydęs dvi prisiartinančias „kepes" Paryžiaus *quai* (fotografuota 1926 m.). Kiti prislėgti, apimti blogos nuojautos, regis, iš jų tyčiojasi melagingus pažadus skleidžiantys reklaminiai šūkiai ir vaizdai.

Kertészo herojai primena aktorius, kurie toli gražu nėra sužavėti savo vaidmenų. Menininko ironija dvipusė. Idealas savo šviesa gali užtemdyti tikrovę, tačiau tikrovė valkatų, praeivių, sulinkusių valstiečių pavidalais nustelbia idea-



100 ANDRÉ KERTÉSZ „Paryžiaus krantinė, 1926". Paskelbta knygoje *Diena Paryžiuje* (*Day of Paris*, Niujorkas, 1945).

lą. Autorius jaučia simpatiją tam, kas intymu, netikėta, konkretu, neįprasta. Jo veikėjai stovi ant paties žemiausio hierarchijos laiptelio, tačiau jie vis tiek skuba sau, bevardžiai, užsiėmę savais reikalais, abejingi didingiems pastatams ir reklamų rėksmui. Jų tolimi protėviai, kuriuos matome nutapytus Daumier paveiksluose, elgėsi panašiai. Mūsų laikams artimesni jų pirmtakai šmėkščioja Bonnard'o litografijose ir daugelyje 3-iojo dešimtmečio prancūzų iliustruotų knygų. Kertészas atvyko į Paryžių tokiu metu, kai prancūzų iliustratoriai reiškėsi ypač aktyviai, o neoficialumas, nepagarbumas daugeliui jų buvo artima nuostata. Jis pademonstravo, kaip šios tendencijos, akivaizdžiausiai įkūnytos René Clairo filmuose, gali atsiskleisti ir nuotraukose.

Tai nebuvo vien įtakos klausimas, vien jauno, įspūdžiams jautraus menininko pastangos sekti didmiesčio mada. Kertészas pradėjo fotografuoti aštuoniolikos metų, būdamas Budapešto fondų biržos tarnautoju. Jis fotografavo ir kariaudamas, ir paskui sveikdamas. Pastarojo laikotarpio nuotraukos jau pranašauja



101 BRASSAÏ „Gatvės mugė“, 1933.

daugelį tų naujovių, kurios rasis jam dirbant Paryžiuje. Jis fotografavo gyvenimą, verdantį užnugaryje: išvykstančius atostogų karius, mobilizaciją, poilsį žygio metu, muzikavimą, laukimą. Sužeistas ir demobilizuotas jis nukreipia dėmesį į kaimo gyvenimą. Jis atvyksta į Paryžių 1925 m., būdamas jau patyręs reporteris, sugebantis fiksuoti „nereikšmingus įvykius“, su kuriais jam ir jo sekėjams nuolat teks susidurti kaip su šiuolaikinio žmogų žeminančio gyvenimo apraiškomis.

Kertészas atskleidžia ištisą reikšmingų įvaizdžių skalę. Jo reportažai apie Soligny vienuolius trapistus buvo viena iš pirmųjų religinių bendruomenių apžvalgų, 4-ajame dešimtmetyje gausiai publikuotų iliustruotuose žurnaluose. Trapistai ir jų sekėjai Kertészui įkūnija kilnumą bei rimtį, išsaugotą šiuolaikinės sumaišties akivaizdoje. Taip pat ir 1926–1927 m. nuotraukos, įamžinančios bistro, barų ir šokių salių gyvenimą, pasakoja apie mažas uždaras bendruomenes, o žiūrovą įtikina, jog fotografas – šių vaizdų autorius – yra ten savas, asmuo, turintis individualią patirtį.

Jo idėjas fotografijoje išplėtojo kiti, ypač Brassaï (tikroji pavardė Gyula Halászas), kilęs iš Transilvanijos kaimelio Brasso. Brassaï, tapytojas, atvyko į Paryžių 1923 m. Į fotografus jį įšventino Kertészas 1929 m., o 1933 m. leidykla „Arts et Métiers Graphiques" išleido šešiasdešimt dviejų jo nuotraukų rinkinį *Paryžius naktį* (*Paris de Nuit*). Brassaï ir Paulis Morand'as, teksto autorius, tarsi dokumentuoja savo miestą: geležinkelio stotys, tramvajai, remonto dirbtuvės, laikraščių spaustuvės. Daugiausia jie vaizduoja nuošalias Paryžiaus vietas, pilnas slėpinių, uždarą somnambulų miestą. Brassaï pasakoja, kaip jaučiasi vienišas žmogus, iš šešėlio žvelgiantis į šį gyvenimą. Jis parodo, kaip naktis iškreipia tai, kas įprasta, kaip ji netikėtai išryškina žėruojančias sargybinių nakvišų ir valkatų gores. Brassaï ir Morand'as, kuris 1929 m. jau buvo sukūręs kaleidoskopinį Niujorko aprašymą, mieliau vaizduoja miestą naktį ir visa, ką naktis gali paversti simboliu. Diena simbolizuoja normalią daiktų padėtį, drausmę, rutiną. Morand'as užbaigia savo įžangą taip: Karo mokykloje nuaidi trimitas, į šaligatvį sutarška medpadžiai, suskimbčioja pieno buteliai: „Čia Paryžiaus radijas... pradėsime rytinę mankštą... Viens... du... įkvėpkite!" Aš giliai įkvepiu ir einu miegoti".

Brassaï pasakoja apie pasaulį, egzistuojantį už visuomenės ribų, nutolusį nuo Magiškojo miesto, apie opijaus landynes, gyvenimą užkulisiuose pas Siuzi, ydų knibždančią Rue Quincampoix gatvę, purviną gatviūkštę Rue de Lappe. Jis supažindina su Didžiojo Alberto gauja, Meilužе Bižu, Kiki, Končita ir Pantera. Fotografas susiduria su neapsakomo keistumo būtybėmis, tačiau paprastai jo gatvės žmonės veikiau stilingi negu vien keisti, jie neapsakomai rūpinasi prideramu elgesiu ir drabužiais. Brassaï apmąsto šias jų reikmes, jis iš skiautelių sudursto liaudies kodeksą, kuriame didžiai vertinama savitvarda. Jo paryžiečiai prisistato itin rūpestingai. Jie gyvena (tikrąja to žodžio prasme) tarp veidrodžių ir žino, kaip padaryti įspūdį, tegu netrukus išblėstantį. Jie paiso gerų manierų, elgiasi atsargiai, nepuola glėbesčiuotis. Visų pirma jie yra ritualo dalyviai, ekspertai, sergėtojai ir nežymių kavinės gyvenimo ceremonijų atlikėjai. Stebėdami ir laukdami, jie pasičiumpa kas pakliūva, manipuliuoja ryšulėliais, stikliukais, kauliukais ir cigaretėmis. Paėmę į rankas tokius daiktus, jo vaizduojami žmonės atsiskleidžia, išryškėja jų individualūs stiliai. Savimi pasitikintys bistro veteranai žino, kaip rafinuotai įsikąsti cigaretę, tuo tarpu šios srities naujokas sunkiai ją sugraibo. Taip pat ir kepurės dėvėsena ar tai, kaip ištiesiama per stalą ranka, tampa iškalbingu nuotaikos, stiliaus ir temperamento ženklu.

Jo vaizduojamieji tarsi dalyvauja pasirodyme. Profesionalai dainininkai ir šokėjai pozuoja provokuojančiomis ir pasitikinčiomis pozomis. Kavinės porelės po veidrodžiais flirtuoja it filme – atlieka savo vaidmenį. Sunkiasvorė prostitutė poza iš madų žurnalo stovi po gatvės žibintu. Siuzi merginos, neprisidengusios

jokiais drabužiais, maloniai prisistato įeinančiam klientui. Tuo norima pasakyti, jog slaptajame Paryžiuje nesiaučia laukinė anarchija. Priešingai – gyvenimas čia padorus ar bent pagal taisykles, intymus, o kartkartėmis netgi orus. Ir ypač bordeliuose, arba „iliuzijų namuose", kurių užkulisiuose Brassaï įžvelgė rutiną ir praktiškas detales: Siuzi merginos, kaip paprasčiausia besiilsinti kokių darbininkių grupelė, įsmeigusios akis į ranką su kortomis, o virpanti užuolaidėlė rūpestingai užkišta už vandentiekio vamzdžio.

Brassaï paryžiečiai yra tolimi konstruktyvistų žmogaus giminaičiai. Jie veikia akivaizdžiai nenatūralioje aplinkoje, visuomenėje, kur gestai rūpestingai pamatuojami. Nors jų kilmė žema, o užsiėmimas gėdingas – jie gangsteriai ir prostitutės – vis tiek tai yra teigiamos figūros. Pagrindinė Brassaï tema – šventinė nuotaika. Visame kame jis įžiūri bendrininkavimo ženklus, tarp įsimylėjėlių, tarp darbininkų grupių, tarp atlikėjų ir auditorijos. Net šviesos, kurios švyti šiame tamsiame mieste, atrodo, moja ir šnabžda apie gyvenimą gatvėse, gyvenimą aikštėje. Brassaï ir pats pasirodo kaip bendrininkas, sąmoningas ir ironiškas kompanionas; štai mugėje jis pastebi smulkų scenos darbininką, atkišusį milžiniškos storulės atvaizdą. Senos pakrantėje jis užmato grupę uniformuotų jūreivių, stebinčių trapių burinių valtelių regatą. Kaip ir Kertészas, jis ištikimas „mažiems įvykiams", mažųjų sandorių, intymių akimirksnių, žvilgsnių garbintojas. Jis propaguoja tai, ką Hannah Arendt savo knygoje *Žmogaus situacija* vadina *petit bonheur* (mažytė laimė), laimę, kuri randama nuošaliai nuo pagrindinės viešojo gyvenimo srovės.

Kertészas ir Brassaï yra ironikai, suvokiantys iliuziją ir dirbtinumą. Nors abu fotografavo slapta, nė vienas, nė kitas nesikišo į tai, ką mato. Jų vaizduojamieji gatvėse ir bistro jaučiasi kaip namie, jie padėties šeimininkai. Tačiau apie 1935 m. aplinkybės ėmė keistis, atitinkamai keitėsi ir humanistinės krypties fotografija. Europos sceną, anksčiau užimtą saliamoniškai mąslių ir išsiblaškiusių valstybės veikėjų, dabar paveržia nauja gestikuliuojančių aktyvistų, streikininkų ir maršuotojų karta. Hitlerio įkarštis nustatė standartą, į kurį tuoj pat pasistengta lygiuotis ir visur kitur. Prancūzijoje demonstrantai pasipylė į gatves, išreikšdami paramą Liaudies fronto vyriausybei, o 1936 m. vasarą vyko sėdimieji streikai didžiosiose Prancūzijos gamyklose. Streikininkai nė neketino laikytis santūriai, jie gyvai pozavo priešais reporterių fotoaparatus. Tokių reportažų stilius tapo populiarus, ir 1937 m. pavasarį žurnalas *Life* rašė: „Sėdimojo streiko dalyviai skelbia 1937 metų dvasią". Maždaug tuo metu prasidėjo Ispanijos pilietinis karas, ir tai buvo pagrindinis įvykis, paskatinęs naują humanistinės krypties fotografijos manierą. Kertészas ir Brassaï išlaikydavo nuotolį tarp savęs ir vaizduojamo objekto, o jų sekėjai labiau vertino betarpiškumą, nepaliaujamai ieškojo sukrečiančių streso ištikto žmogaus vaizdų.



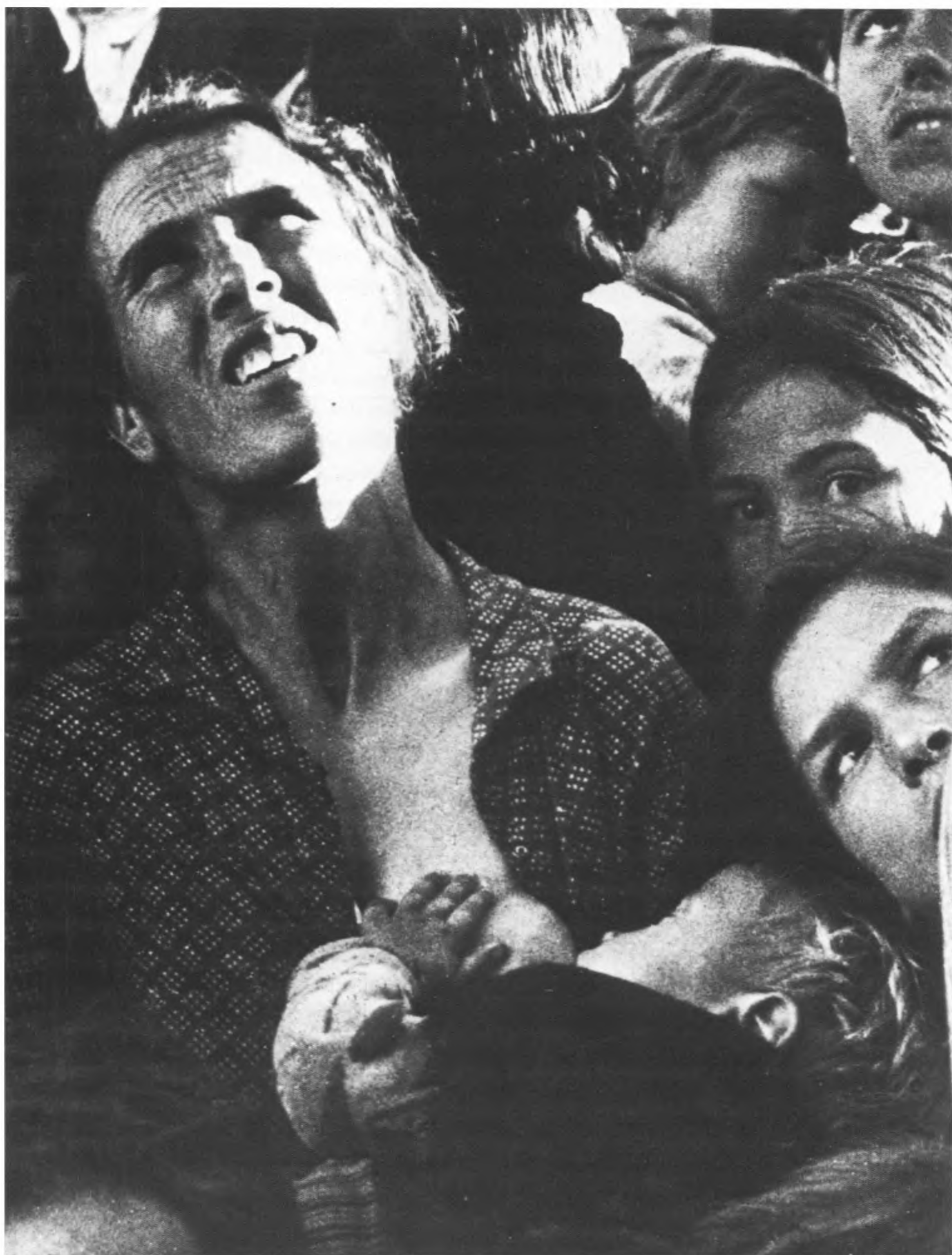
102 Robert Capa „Lojalistų kariai prieš ataką rašo laiškus; 1936–1937 m. kampanija“ (Ispanijos pilietinis karas). Paskelbta knygoje *Karo vaizdai* (*Images of War*, Londonas, 1964).

Vienas iš pirmųjų gailestingumo sampratą įkūnijusių fotografų buvo Davidas Seymouras (tikrasis vardas Davidas Szyminas), gimęs Varšuvoje 1911 m., Henri Cartier-Bressono pavadintas „paryžiečiu iš Monparnaso“. Davidas Seymouras baigė Leipcigo grafikos meno akademiją ir 1931 m. persikėlė į Paryžių. 1933 m. jis pradėjo dirbti samdomu fotografu, 1935–1936 m. fotografavo kairuoliško sparno posėdžius ir demonstracijas Paryžiuje, o 1936 m. tapo Ispanijos pilietinio karo reporteriu. Nors fotografavo žygiuojančių karių kolonas ir baterijas fronto linijoje, daugiausia dėmesio jis vis dėlto skyrė į karo sūkurį patekusiems žmonėms. Jis nepalieka beveik jokio arba palieka tik labai mažą atstumą tarp savo vaizduojamųjų ir žiūrovo. Menininkas priartina mus kiek įmanoma arčiau, ir mus apima išgąstis, perkreipęs lėktuvų antpuolio aukos veidą, mus pagauna kario, išeinančio į frontą, optimizmas.

Seymouras mieliau fotografuodavo užnugarį, – darbininkus, civilius žmones. Reportažus iš fronto siuntė daugiausia Robertas Capa, vienas iš garsiausių karo fotografų. Capa, pagal tautybę – vengras, persikėlė į Paryžių 1933 m., dvejus metus pagyvenęs Berlyne. Prasidėjus karui, išvyko į Ispaniją. Raiškios, karo veiksmus įamžinančios nuotraukos, keliavusios tiesiai iš fronto linijų, netruko pelnyti jam garsenybės vardą. 1938 m. jis fotografavo Japonijos puolamą Kiniją. Prasidėjus Antrajam pasauliniam karui, sugrįžo į Europą, rengė reportažus apie Izraelio kūrimąsi ir žuvo nuo minos Tai-Bine, Indokinijoje, 1954 m. Jis retai nutoldavo nuo kovų sūkurio, dažniausiai sukinėdavosi tarp mirusių, mirštančių, gedinčių. Garsiausioje menininko nuotraukoje matome krintantį nuo kulkos ispanų karį pėstininką. Ne menkiau žinomos ir jo sielvarto ištiktų moterų bei našlaičiais likusių vaikų nuotraukos.

Capa ir Seymouras, kuris taip pat žuvo kare (Suece 1956 m.), buvo drąsūs ir užuojautos kupini reporteriai. Abu išvarė naujas vagas. Dar niekuomet iki jų fotografija nėra buvusi tokia įtaigi. Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, jog tas laikas nepaliko jiems kitokio pasirinkimo; karo verpetai reikalavo būtent tokio reporterio darbo. Tačiau Seymouras ir Capa nebuvo eiliniai reporteriai, pateikiantys karo verpetų įvykius. Abu jie tikėjo pozityvia didvyriško, brolybės jausmo kupino žmogaus vizija. Mūšio atokvėpio akimirkomis jų kovotojai kartu ilsisi, tvarsto sužeistuosius. Pabėgėlių stovyklose ir bombarduojamuose miestuose moterys ramina savo vaikus. Jie visi – ne tiek konkretūs, nuo karo nukentėję individai, kiek visos žmonijos simboliai. Jų paveikslais teigiamas visuotinumas, pastovumas, neretai gali pamanyti, jog jie nužengę iš senovės epų. Capa ir Seymouras sakralizuoja dabartį ir suteikia jai vertingumo, susiedami su praeitimi. Nerimo apimtos moterys yra šiuolaikinės Švč. Mergelės ar klasikinės Gailestingumo figūros; jų kariai atrodo kaip karžygiai. Capa visai nesitaikė į menininkus, jis reporteris, iki soties prisižiūrėjęs karo, nuolat buvęs tarp karių, kurie „iki galvos aptaškyti purvais ir pasibjaurėję iki širdies gelmių". Tuos pačius karius jis fotografuoja besiilsinčius tarp sugriuvusių mūrų, po sparnuotos Pergalės statula Italijos aikštėje. Seymouras surado kitus tęstinumo simbolius, ypač pokario Europoje, fotografuodamas laiko patikrintas ceremonijas, kaip antai, krikštą, komuniją, žiūrėdamas į vaikus, žaidžiančius karą po senoviniais nugalėtojus ir belaisvius vaizduojančiais bareljefais.

Nerimastingi laikai įkvėpė ir kitus fotografus. Dorothea Lange, rengdama reportažus Fermų apsaugos administracijai, suvokė, jog kilnumas neatsiejamas nuo kančios. Jos pabėgėlės, panašios į Švč. Dievo Motiną, glaudžia savo vaikus, o melancholiškas klajoklis rodo randus ant rankų. W. Eugene'as Smithas, žurnalo *Life* fotografas nuo 1938 m., vienas iš garsiausių Amerikos pokario žurnalistų, pasitelkia antikinius įvaizdžius karo siaubui išreikšti.



103 DAVID SEYMOUR ("Chim") „Bendruomenės susirinkimas Estramaduroje prieš pat prasidedant Pilietiniam karui. Ispanija, 1936". Kartais dar vadinama „Lėktuvų antskrydis virš Barselonos, 1938".



104 DAVID SEYMOUR ("Chim") „Vaikų žaidimas, Roma. 1956".

Pavyzdžiui, 7-ajame dešimtmetyje jis fotografavo Japonijos žvejų kaimelio Minamatos aukas – gyventojus, apsinuodijusius gyvsidabriu. Labiausiai sukrečiantys šio rinkinio vaizdai yra moderniosios *pietàs* (pietos), vaizduojančios motinas su vaikais invalidais.

Tokia stilistika, sulydanti kilnumą ir kančią, susiklostė 4-ajame dešimtmetyje. Ji būdinga ne vien fotografijai. Jos pradininku tapo André Malraux, parašęs romaną *Žmogaus situacija* (*La Condition humaine*, 1933). Romano veikėjai – revoliucionieriai, dalyvaujantys sužlugusiame sukilime Šanchajuje 1927 m., išdidūs net ir pralaimėję. Kurdamas menines prisikėlimo ir kankinystės paraboles, Malraux susieja jas su herojiška, pavyzdžiu galinčia tapti praeitimi. Tuo pat metu Didžiojoje Britanijoje Davidas Jonesas rašė veikalą *Skliaustuose* (*In Parenthesis*, 1937), ilgą pasakojimą apie Pirmąjį pasaulinį karą poezija ir proza,

kuriame šis karas suvokiamas kaip visų laikų karų – romėnų, keltų ir saksų – sintezė. Jam, kaip ir fotografams, kėlė nerimą abejingumas: „Net ir tą akimirką, kai stebime, kaip taisoma burė, degalai teršia jūros vandenį“.

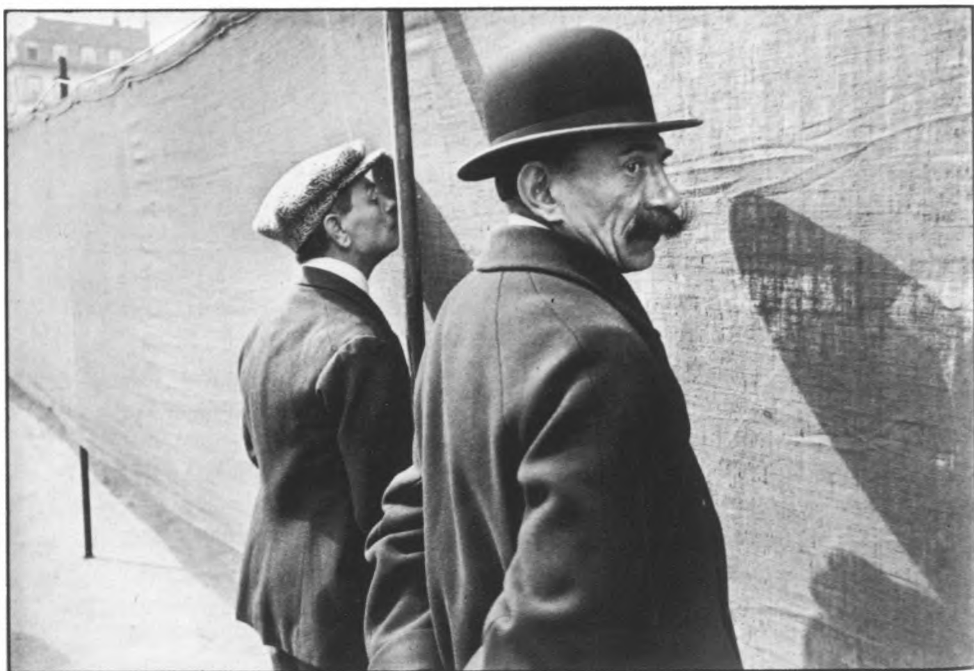
Kenčiančią žmoniją Capa ir Seymouras laiko herojiška – ji herojiška kaip tik todėl, kad kenčia. Jų amžininko ir sekėjo Henri Cartier-Bressono darbai taip pat artimi šiai koncepcijai. Cartier-Bressonas, kurio vardas ilgainiui imtas sieti su pokario Europos reportažu, pradėjo fotografuoti 4-ojo dešimtmečio pradžioje, paveiktas André Kertészo. Kai kurios iš Cartier-Bressono ankstyvųjų nuotraukų padarytos Kertészo ir Brassaï maniera, išlaikytas nuotolis ir taktas, vis dėlto dažniausiai priekinį jo scenos planą užpildo žmonių figūros. Jis išplečia kentėjimo sampratą, kurią savo nuotraukose įkūnijo Capa bei Seymouras. Paprastai vaizduoja ne tuos, kurie kenčia karo negandas; dažniau jo vaizduojamieji kaunasi su kasdienėmis kliūtimis, nepalankiu oru, nuoboduliu, nepatogumais. Neidealizuoja jis šių asmenų kaip didvyrių, veikiau rodo juos kaip nenuolaidžius individus, užsispyrusius įvykdyti tai, ką jie tą minutę sumanė. Tačiau kaip ir karo reporteriai jis tiki, kad žmonės geriausiai atsiskleidžia veikloje – tegu ta veikla būtų ir visai nereikšminga.

Ypatinga Cartier-Bressono tema – prancūzų visuomenė. Iš tiesų jis pirmas suformavo šiuolaikinį prancūzų, kaip ypatingos tautos, įvaizdį. Visos šios tautos savybės paklūsta blaiviam praktiškam protui, kuriuo fotografas ypač domisi. Jo vaizduojamieji nuolat rūpinasi savimi. Net kai viskas žuvę, visuomet dar galima ką nors išgelbėti. Garsiojoje 1932 m. nuotraukoje, vaizduojančioje užtvindytos gatvės taisymo darbus Place de l'Europe aikštėje, Cartier-Bressonas pagauna akimirką, kai vyriškis pakibęs virš lygaus it stiklas vandens paviršiaus. Tiesiog nuostabu, kaip fotografas įstengia pagauti akimirką prieš purvui įsiurbiant ir nuribuliuojant ratilams. Dėmesį patraukia tai, kad lanksti šokėjo figūra afišoje su Kertészo ironija pamėgdžioja sustirusių aukos kojų skrydį į klaną. Tačiau nuotrauka ne tik virtuoziška, ne tik ironiška, ji kartu ir iškalbinga: supilta smėlio krūvelė ir kopėčios, nustumtos į balą, byloja apie improvizaciją, apie paskutinę gelbėjimosi priemonę beviltiškoje situacijoje. Fotoaparatas užfiksuoja akimirką, drauge atskleidžia dar ir keblios situacijos foną, pagal tą foną lengviau įvertinti ir suvokti pačią akimirką.

Kitos jo nuotraukos toli gražu nėra tokios efektingos kaip ši. Lemiama akimirka – taip Cartier-Bressonas vadina apreiškimo akimirksnius – dažniausiai tėra vienas žvilgsnis arba paprasčiausias gestas paprasčiausią dieną. Kartais veiksmo gali būti labai mažai, vaizduojami asmenys gali būti visiškai atsipalaidavę, beveik sustingę, – kaip toji iškylautojų grupė sekmadienį, surengusi pikniką ant Marnos kranto. Šioje, vienoje iš garsiausių jo nuotraukų, prasmė konstruojama atitinkamai išdėstant iškylautojų grupės narius, akcentuojant skirtumus tarp jų

ir tarp jų valčių. Sočios pietautojų figūros nusveria grakščius, ant vandens besisūpuojančius laivelius. Jų masyvumas byloja apie pasitenkinimą, apibūdina prancūzus kaip savimi patenkintus gurmanus. Kartu jie yra individualūs charakteriai, kiekvienas su savo nuomone apie tą dieną ir jos teikiamus malonumus. Vienas keistos išvaizdos žmogysta sėdi kitiems už nugarų. Padėtį, ypač upės krantui žemėjant, kur kas patogiau stebėti iš aukščiau. Čia sėdi nuovokus, mėgstantis patogumus žmogus.

Išmintis reiškiasi siekiant patogumų, tačiau gali rodyti ir klasę, padėtį, brandumą. 1932 m. Briuselyje fotografas pamato porą vyriškių, bandančių kažką įžiūrėti pro drobinę uždangą. Vienas atsargiai dairosi aplinkui, jo bendras, jaunesnis vyriškis, su kepure ir švarku, tiesiog prilipęs žiūri pro uždangą. Vyresnysis vyriškis jaučiasi kiek nepatogiai, smalsumas nesiderina su orumu, tačiau nugali smalsumas. Atsargumo priežastys gali būti kuo įvairiausios: padorumas, nepatogumas, o Prancūzijoje, pasirodo, ir pagarba pareigūnams. Viena priešpriešų, dažnai patraukiančių fotografo žvilgsnį, yra įstatymo ir žemesniųjų vi-



105 Henri Cartier-Bresson „Briuselis“, 1932.



106 Henri Cartier-Bresson „Prancūzijos–Belgijos siena". Paskelbta knygoje *Cartier-Bressono Prancūzija* (*Cartier-Bresson's France*, Londonas, 1970).

suomenės sluoksnių susidūrimas. Išvydę aulinius batus ir uniformos apsiuvus parko prižiūrėtojai įninka uoliai darbuotis. Įžymybės, išvydusios pareigūnus, taip pat pasitempia.

Kad ir kokios ypatingos būtų aplinkybės, teigia Cartier-Bressonas, gyvenimas čiurlena savo vaga, kiekvienas dirba savo darbus. Štai todėl jis dažnai imasi didžiųjų temų: Tauta, Meilė, Laisvė. 1944 m. Paryžiaus išvadavimo dienomis jis stebi grupelę kulkosvaidininkų mėgėjų, žioplių miniai rodančių, kaip šaudyti. Minioje vieni susidomėję, kiti nusiteikę kritiškai. 1969 m. žiemos rytą jis stebi Prancūzijos–Belgijos pasienį, niaurią vietą, kur sargybinis šepečiu braukia nuo kelio sniegą. Apsikabinę įsimylėjėliai laiko smilkstančias cigaretes.

Tik vienas Robert'as Doisneau, turbūt geraširdiškiausias visų laikų fotografas, buvo taip gerai perpratęs prancūzus kaip Cartier-Bressonas. 3-iajame dešimtmetyje Doisneau baigė graverio mokslus, 4-ajame dešimtmetyje dirbo fotografu „Renault" gamykloje, vėliau tapo neetatiniu „Rapho" agentūros reporteriu. Cartier-Bressonas išryškina praktiškąją savo vaizduojamųjų prigimtį, o Doisneau žmonės yra svajotojai ir entuziastai, vaizduotės būtybės. Vaikai, žaidžiantys

sudaužytame automobilyje griuvėsiuose 1944 m., tariasi esą skriejantys automobilistai. Valkata ir jo „dama“ 1951 m. Paryžiaus nakties scenoje pozuoja oriai tarsi kokios įžymybės. Fotografas vaizduoja savo amato meistrus, stropius dekoratyvinių medžių karpytojus, sodininkus, modelių gamintojus ir kolekcininkus. Na, o jei jo veikėjai nėra įsitraukę į tokią veiklą, jie šnabžda vieni kitiems savo paslaptis, raito juokus, šoka gatvėje arba rezga svajones apie uždraustąjį vaisių.

Dauguma Doisneau reportažų daryti po karo, jie garbina trapią, beveik nepastebimą kasdieninio gyvenimo laimę. Blaise'as Cendrars'as, 1949 m. pristatydamas 130 Doisneau nuotraukų knygoje apie Paryžių (*Le Banlieue de Paris*), sieja fotografo darbus su bendra pokario optimizmo nuotaika. Doisneau nuotraukas, kuriose šis įamžino Napoleono maršalus, apdergtus balandžių, Cendrars'as aiškina kaip militarizmo satyrą ir sušunka: „Tegyvuoja Taikos balandis! Jo žodis paskutinis. Doisneau jo neieškojo, aptiko jį visai netikėtai“.

Taikos balandis, visų džiugesiui parskridęs 1945 m., palaimino ir tolesnį humanistinės fotografijos gyvavimą. Europiečiai džiūgavo, sugrįžę į normalų gyvenimą, stengėsi įtikinti patys save, kad niekas nepasikeitė, kad jie tęsia savo tradicijas. Nuniokota žmonija, 4-ojo dešimtmečio pabaigoje buvusi herojiška, dar kartą nurimo, vėl atgavo laimę gyventi darnoje su metų laikų kaita. Europa, o ypač Prancūzija, iš naujo atrandama kaip agrariškasis piemenų, derliaus rinkėjų, kaimo amatininkų pasaulis. Senyvi valstiečiai dienai baigiantis ilsisi blausiai apšviestose smuklėse. Kaimuose viešpatauja tyla.

Toks nesudrumstos, žavingos tradicinės Europos paveikslas aiškiausiai iškyla 6-ojo dešimtmečio pradžioje, toje daugybėje fotografijos knygų, kurias išleido „Éditions Clairefontaine“ Lozanoje, „Éditions Arthaud“ ir „Éditions Verve“ Paryžiuje, taip pat „Thames and Hudson“ leidykla Londone. 1950 m. leidykla „Éditions Clairefontaine“ išleido pačią mieliausią iš tokių fotografinių apžvalgų, Iziso Bidermanaso knygą *Svajonių Paryžius* (*Paris des rêves*), – meškeriotojai, menininkai ir valkatos slampinėja palei upę mieguistame mieste. 1953 m. leidykla „Éditions Arthaud“, išleidusi Doisneau knygą apie Paryžių, pateikė François Cali knygą *Prancūzijos veidai* (*France aux visages*), kurioje, panašiai kaip Bidermanaso knygoje, sulydyta poezija ir vaizdai. Cali surinko daugelio menininkų nuotraukas, tarp jų ir Brassaï, Doisneau bei Willy Ronis (dar vieno *petit bonheur* specialisto), siekdamas sukurti senovinio ir kartu švento krašto bei jo visuomenės paveikslą. Cali Prancūzija tikras rojus: derlinga, net pertekusi gėrybių, tvarkinga, paisanti tradicijų. Ankstyvosios humanistinės fotografijos atstovai Vokietijoje prieš karą laikė žmoniją savarankiška, sugebančia rinktis ir daugelį dalykų padaryti iš naujo, o ši vėlesnioji fotografų karta dirbo remdamasi klasikiniais priesakais ir ragino gerbti tai, kas paveldėta, net jei tai visai kasdieniški dalykai. Iš visų šių fotografų Willy Ronis buvo pats ištikimiausias kasdieninio gyvenimo fiksuotojas. Prieš karą jis dirbo nepriklausomu reporteriu ir iliustratoriumi. Vėliau rimtai pasinėrė į fotoreporterio darbą ir



107 GOTTHARD SCHUH „Kūlė Sicilijoje“. Paskelbta knygoje *Vogtos akimirkos, dovanotos akimirkos (Instants volés Instants donnés*, Lozana, 1956).

nuo 1947 m. daugiausia dėmesio skyrė dokumentinei šiaurrytinių Paryžiaus priemiesčių apžvalgai. Taip atsirado jo knyga *Belleville-Ménilmontant*, 1954 m. išleista „Éditions Arthaud“; tai įkvepianti ramaus gyvenimo, taikiai sruvenančio klestinčiame mieste, apžvalga. Labiausiai vykusioje jo nuotraukoje „Provanso aktas“ („Le nu Provençal“), datuotoje 1949 m., matome menininko žmoną, besiprausiančią dubenyje prie lango saulėtą popietę. Tai – nepranokstamas ramybės, taikingo buvimo pasaulyje įkūnijimas.

1952 m. „Éditions Verve“ pateikė garsiausią šimtmečio nuotraukų knygą – Henri Cartier-Bressono *Pralekiančios akimirkos* (*Images à la Sauvette*), kuri Amerikoje išleista pavadinimu *Lemiama akimirka* (*The Decisive Moment*). Šioje dailioje knygoje 126 giliaspaudiniai nuotraukų atspaudai, o jos viršelis specialiai sukurtas Henri Matisse'o. Cartier-Bressonas atveria visą pasaulį: Europą, Indiją, Ameriką, Egiptą, Indoneziją. Šis rinkinys, pradedamas 1932 m. nuotraukomis, aprėpia visą humanistinės fotografijos istoriją – nuo santūriosios stilistikos, išmoktos iš André Kertészo, iki heroizmą bei kančią, pagarbą tradicijai įkūnijančio 5-ojo dešimtmečio pabaigos ir 6-ojo dešimtmečio fotografijos meno.

Tam tikra prasme Cartier-Bressonas kuria tolimų vietų kasdieninio gyvenimo kroniką – krantinė Kinijoje, turgavietė Javoje, gatvė Indijoje; jo rytiečiai – pamaldūs žmonės, tarp jų nemažai nuoširdžiai religingų, šventų žmonių. 1955 m. „Éditions Verve" publikavo jo antrą didelės apimties knygą *Europiečiai* (*Les Européens/The Europeans*). Joje autorius pasakoja apie tai, kaip gyvenimas tarp Vokietijos griuvėsių grįžta į įprastines vėžes, o Viduržemio regiono kultūros toliau rieda savo vaga antikinių statulų ir pastatų fone.

Lyriškiausia ir sudėtingiausia humanistinė fotografija pokario metais buvo šveicarų: tai Wernerio Bischofo, Gotthardo Schuho, Paulo Senno, Jakobo Tuggenerio ir Emilio Schulthesso darbai. Jų idėjiniu centru tapo žurnalai *Zürcher Illustrierte* ir *Du*. Kultūros mėnesinis žurnalas *Du*, įkurtas 1941 m., keletą dešimtmečių buvo įtakingas fotografijos pasaulyje.

Šveicarų fotografai, veikiausiai įkvėpti Gotthardo Schuho lyrinės Bali salos apžvalgos knygoje *Dievų sala* (*Island of Gods*, 1940), tapo aistringiausiais Europoje tyrosios utopijos ieškotojais. Savąją utopiją Bischofas, kaip anksčiau Pontingas, atrado Japonijoje. Ieškojimų rezultatus 1954 m. jis paskelbė elegantiškoje nuotraukų knygoje – ji pasirodė tais pačiais metais, kai autorius žuvo avarijoje Peru. Bischofas, kaip ir jo amžininkai, rengė reportažus apie didžias nelaimes: badą Indijoje, karą Indokinijoje. Tačiau kad ir kur jis nuvykdavo, kad ir kokią sunkią išvysdavo padėtį, visur sugebėdavo įžvelgti ir ypatingus malonės ženklus. Jo nuotraukos yra tarytum išgrynintas rezultatas, tarsi distiliatas viso to, ko humanistinės fotografijos kūrėjai siekė nuo 3-iojo dešimtmečio pabaigos. Linksmybių kulminaciją jam įkūnija grupelė vengrų valstiečių smuklėje, tobuliausią pamaldumo išraišką jis išvysta sintoistų šventykloje, kaimo darbų idilę – Kambodžoje, Laplandijoje ir Peru. Jis buvo neprilygstamas vaikų fotografas, dauguma jo fotografuotų vaikų atrodo tarsi atklydę iš pasakų. Bischofo darbai – kraštutinis idealizuotas humanistinės fotografijos variantas, be tų nukrypimų ir atsitiktinių smulkmenų, būdingų Kertészui ir prancūzų mokyklos atstovams.

Humanistinės fotografijos „patikrinime", Edwardo Steicheno parodoje *Žmogaus šeima* (*The Family of Man*), surengtoje 1955 m. Niujorko moderniojo meno muziejuje, Šveicarijos fotografija pristatoma taip pat išsamiai kaip Prancūzijos bei Amerikos. Didžiosios Britanijos fotografų parodoje dalyvavo nedaug: George'as Rodgeris su įtakingąja agentūra „Magnum" eksponavo Afrikos kaimo gyvenimo nuotraukas; Billas Brandtas pateikė Londono gatvių vaizdų, o Bertas Hardy, *Picture Post* reporteris, pristatė parodai dvi nuotraukas: Birmos vienuolio ir jaunos poros pietiniame Londone.

Britų fotografai irgi ėmė aktyviai reikštis nuo 1930 m. Jie taip pat džiaugsmingai pasitiko taiką 1945 m., o 4-ajame dešimtmetyje mėgavosi modernizmu, kaip André Kertészas ir žurnalas *Vu* nuo 1928 m. Prancūzijoje. Tačiau



108 WERNER BISCHOF „Berniukas fleitininkas netoli Cuzco, Peru. 1954". Nuotrauka iš paskutiniųjų Bischofo kelionių, paskelbta knygoje *Nuo inkų iki indėnų* (*Incas to Indians*, Londonas ir Paryžius, 1956).

tam tikra prasme britai buvo atsilikę nuo pasaulio. Jų reporteriai, samdomi populiarios spaudos ir *Weekly Illustrated* (giliaspaude spausdinamo žurnalo, įkurto 1934 m. ir savo išvaizda primenančio *Vu*), iš visos širdies rūpinosi ritualu ir senaisiais papročiais. Jie siekė puoselėti tautinį identitetą nuožmios ekonomikos ir pramonės krizės metu. Šiuo atžvilgiu jie numatė 5-ojo ir 6-ojo dešimtmečio fotografijos tendencijas. Jų beveik nedomino kančios ir žmogaus orumo tema, nes britams neteko patirti fašizmo ir Ispanijos pilietinio karo sukrėtimų.

Be to, britų fotografai dirbo kultūrinėje aplinkoje, kuri buvo paveldėjusi net pernelyg turtingas piktorializmo tradicijas. Didžiojoje Britanijoje leista daugybė nuotraukomis iliustruojamų populiarių laikraščių. Kai kurie iš jų įsteigti dar prieš Pirmąjį pasaulinį karą, o apie 1930 m. fotožurnalizmas tapo užsiėmimu, turinčiu tvirtą pagrindą ir gausybę vaizdų štampų. Fotografams darė įtaką ir ypač gaji animacijos bei karikatūrų tradicija. Apskritai britų kultūra buvo konservatyvi, smarkiai veikiama galingo paveldo. Dėl tokių aplinkybių britams buvo beveik nesuvokiama idėja, kad visuomenę galima pertvarkyti. Gilių tradicijų kontekste ir psichologinės įžvalgos, ištobulintos Kertészo ir Cartier-Bressono, neatrodė nei vertingos, nei siektinos. Britai tebebuvo aktoriai, vaidinantys mėgstamą pjesę.

Nesvarbu, kokio išsilavinimo ir kilmės, britų fotografai dirbo neperžengdami tradicijos rėmų. Du tokie, atrodytų, skirtingi menininkai – Cecilas Beatonas ir Jamesas Jarché – buvo ištikimi šios jau nuo seno vaidinamos dramos aktoriai, abu gerokai padirbėjo, ją puoselėdami. Jarché sparčiai kilo žurnalistinės karjeros laiptais ir 4-ajame dešimtmetyje tapo reporteriu žvaigžde. Beatonas visą gyvenimą praleido aukštuomenėje, jis ne tik fotografavo, bet kūrė ir teatro dekoracijas, kostiumus. Humanistinės fotografijos laikotarpiu jis buvo įtakingiausias Britanijos madų fotografas ir portretistas; dirbo karo reporteriu Indijoje, Kinijoje, bombarduojamame Londone.

Beatono nuotraukos neprilygstamai elegantiškos; jos gana teatrališkos, tai tiesiog surežisuotos scenos. 1927 m. jis nufotografavo poetę Edith Sitwell jos namuose (Renishaw Hall); tokios nuotraukos labiausiai primena marionečių teatro scenas. Jo vaizduojamieji dažnai atsispindi veidrodžiuose, susilieja su figūromis gobelenuose, paveiksluose arba apšviečiami taip, jog veidai atrodo tarsi kaukės. Rytuose jis fotografavo blyškius miltų sijotojus, kurie susilieję su savo aplinka atrodo kaip vaiduokliai. Mūšių laukuose fotografavo karius, tokius dailius ir tvarkingus, jog jie atrodo tarsi aktoriai filme apie karo didvyrius.

Beatonas sukūrė naujo neutralaus stiliaus portretą, kuris tapo standartu pokario portretistams. Rašydamas apie savo paties karjerą, jis pamini karališkojo advokato Quintino Hoggo karo metų portretą kaip vieną iš reikšmingiausių savo nuotraukų. Fotografuojamas asmuo, sunertas rankas pasidėjęs ant paprasto stalo, santūriame fone be jokių emocijų žvelgia į objektyvą. Beatonas priduria, jog Irvingas Pennas, vienas iš stilingiausių 6–7-ojo dešimtmečio Amerikos fotografų „buvo toks didžiadvasiškas, kad pripažino, jog ši serija parodžiusi jam kelią, nuo kurio paskui jis beveik ir nenukrypo“. Ši nuotrauka kiek primena 3-iojo dešimtmečio naujojo daiktiškumo stilių; tačiau ji iš esmės skiriasi nuo užuojautos kupinos 5-ojo dešimtmečio stilistikos. Ir šioje, ir kitose nuotraukose, kuriose nufotografuoti Gertrude Stein ir Alice B. Toklas, taip pat Walteris



109 Cecil Beaton „Quintin Hogg, Q. C.“, apie 1945.

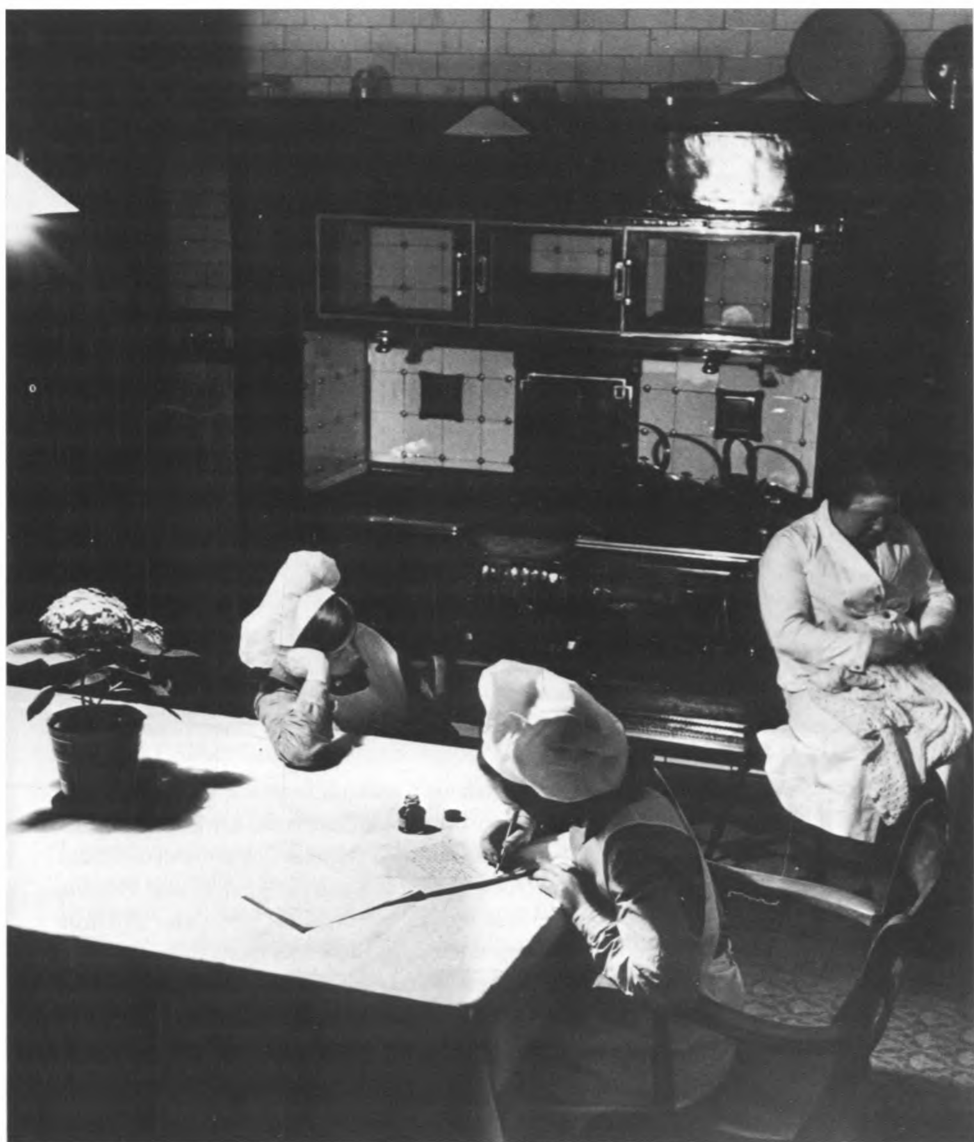


110 JAMES JARCHÉ „Londono šefas“, 1934 m. spalio 18 d. Fotografuota *Weekly Illustrated* žurnalui, tačiau nuotrauka neišspausdinta.

Sickertas bei jo žmona, menininkas parodo kitą žmogų kaip nepažįstamą, kaip neutralią esybę.

Beatonui tikrai galėjo būti skirta vietos parodoje *Žmogaus šeima* – jis yra fotografavęs ir linksmų lakstančių vaikų, o 4-ojo dešimtmečio pabaigoje užfiksavo Niujorko gatvės gyvenimo vaizdų. Šios nuotraukos paskelbtos 1937 m. Niujorko nuotraukos yra Shahno stiliaus, įnoringai sukomponuotos; tai – aranžuotės, dailės kūriniai, kuriuose Niujorko gyventojai išryškinti tiek, kiek reikia kompozicijai.

Visiškai kitoks yra Jamesas Jarché. Jis puikiai pažinojo darbininkų klasę, jo portretai kupini šilumos. Tačiau jie nėra itin giliaprasmiai, nepasižymi ypatingomis psichologinėmis įžvalgomis; vaizdavimo objektai padeda jam vien atkurti amžinąją tokių figūrų, kaip virėjai, žvejai, doko darbininkai, kalnakasiai, esmę. Jie primena knygų veikėjus, ir veikiau Dickenso nei šiuolaikinių autorių: tai jūreiviai, kaimiečiai, dabitos. Jarché, plėtodamas tokius tradicinius žanrus visą



111 BILL BRANDT „Virtuvėje“. Paskelbta knygoje *Naktis Londone* (Londonas ir Paryžius, 1938), kartu su svetainės Kensingtone nuotrauka.

4-ąjį dešimtmetį, nupiešė britams jų pačių – sveikų, tradicijas gerbiančių žmonių, individualybių – portretą. Jarché ir jo amžininkai vaizduoja Didžiąją Britaniją kaip vaizdingą šalį, su trobelėmis šiaudiniais stogais, sprogstančiais kaštonais, pasakiškais bokštais ir garbingomis pilimis ant kvapą gniaužiančių uolų.

Tačiau net ir Didžioji Britanija nebuvo visiškai izoliuota. Iš užsienio atėjusios naujovės pamažu prigijo ir čia, tik, žinoma, gerokai vėliau. Nakties ir veiklos nuotraukos, įamžinusios kavines ir cirką, – tokias darė 3-iojo dešimtmečio pabaigoje Eli Lotar žurnalui *Vu*, – pasiekė Didžiąją Britaniją beveik visu dešimtmečiu vėliau. 4-ojo dešimtmečio pabaigoje britų fotografai, ypač Edwardas Malindine'as, dirbęs *Weekly Illustrated* ir populiariausiame *Daily Herald*, pradėjo vaizduoti britų darbininkus kaip energijos kupinus herojus stiliumi, kurį sukūrė rusų fotografai 3-iajame dešimtmetyje, o Roger Schallis, dirbęs žurnalui *Vu*, perėmė 1934 m. Ilgainiui, atvykus į Didžiąją Britaniją emigrantams redaktoriams ir reporteriams, anksčiau dirbusiems Vokietijos spaudoje, čia imta skelbti išsamius reportažus – tačiau tik 1938 m., įkūrus *Picture Post*. Stefanas Lorantas, vengrų kilmės *Picture Post* redaktorius, sukūrė vokiško stiliaus žurnalą su išplėstiniais dokumentiniais reportažais apie žmones, kurie dirba ir ilsisi, kenčia dėl pramonės nuosmukio, galuojasi gyvendami miesto landynėse. Prieš įsteigiant *Picture Post* britų dokumentininkai domėjosi kaimo gyvenimu ir nykstančiais tradiciniais amatais – žvejyba, laivų statyba, kasyba. Vokiečių menininkai emigrantai atsinešė kur kas dinamiškesnę nei britų visuomeninio gyvenimo sampratą.

Šiuo laikotarpiu prancūzų fotografams Kertészui, Brassaï ir Germaine Krull Didžiojoje Britanijoje galėjo prilygti Billas Brandtas, kurio knygos *Anglai namie* (*The English at Home*) ir *Naktis Londone* (*A Night at London*) buvo išleistos 1936 m. ir 1938 m. Patyręs nežymią kitų šalių fotografų, ypač Brassaï *Paryžius naktį*, įtaką, vis dėlto abiejose savo apžvalgose Brandtas įrodo esąs ištikimas britų tradicijai. Knygos *Anglai namie* tema – visuomenės hierarchija; nuotraukose matome aristokratų buveines, tarnautojų būstus, taip pat darbininkų namus („Darbininkų restoranas“ priešpriešinamas „Klubo narių šventovei“), tokiu būdu pasotinamas tautos troškimas regėti klasinius skirtumus. Fotografas įamžina gausybę tradicinių žmonių tipų – jis vaizduoja bukmekerius, lenktynininkus, kokni, gatvės prekeivius, klubų narius bei džentelmenus. Knygoje *Naktis Londone* pasakojama istorija – padaužos kelionė per sutemų miestą, retkarčiais pertraukiama respektabilaus gyvenimo vaizdų. Čia jaučiama ir Hogartho, ir Brassaï įtaka.

Panašiai kaip Cartier-Bressonas ir Doisneau, Brandtas dėkoja už sugrįžusią taiką knygoje *Londono vaizdai* (*Camera in London*, 1948). Joje nemažai nuotraukų iš jo ankstesnių leidinių. Brandto Londonas – ramybės miestas, gal ir ne



112 Edwin Smith „Salisbury lyguma, Wiltshyre'as". 68-oji iliustracija Edwino Smitho ir Geoffrey Grigsono knygoje *Anglija* (*England*, Londonas, 1957).

toks pastoralinis kaip Bidermanaso Paryžius, tačiau vis tiek palaiminga vieta, kurioje nėra jokio triukšmo. Brandto londoniečiai skaito prie atvirų langų, neskubriai vaikštinėja gatvėmis, linksminasi vakare su draugais. Kartu tai svajotojo miestas, užlietas švelnios saulės šviesos, upės ūkų ir mėnesienos, kupinas gyvybės, kurios jam teikia šokantys vaikai ir jauni įsimylėjėliai.

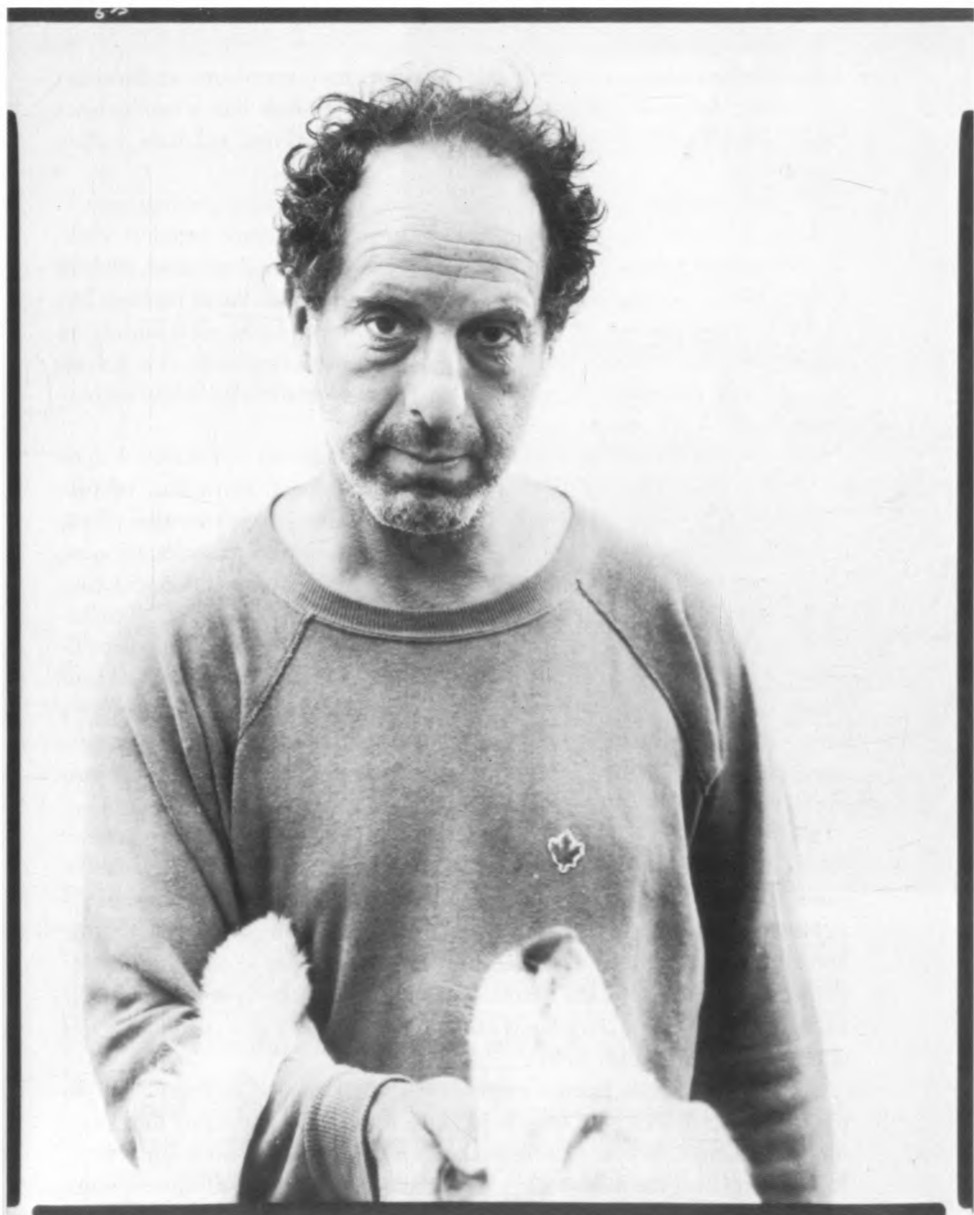
Prancūzų kultūros tęstinumą prancūzų fotografai teigė įamžindami tradicinio gyvenimo vaizdus kaimuose ir vynuogynuose. O štai britai buvo labiau linkę garbinti nekintantį peizažą, senovinę architektūrą. Gražiausiose Brandto 5-ojo dešimtmečio nuotraukose matome debesuotus Škotijos ir Jorkšyro peizažus, įspūdingas vietoves tarsi iš romantiškų pasakų. Edwinas Smithas akivaizdžiausiu tradicijos tęstinumo įrodymu laiko Didžiosios Britanijos architektūrą. Jo *Anglijos pirkios ir sodybos* (*English Cottages and Farmhouses*), 1954 m. išleista leidyklos „Thames and Hudson", atveria mums kuo rūpestingiausiai išsaugotą akmenų, šiaudinių stogų ir viduramžiškų rąstų pasaulį. Jis, kaip Kertészas ir Brassaï, savo darbais stengiasi įkūnyti *petit bonheur*, tačiau jis britas, tad ir pernelyg santūrus, kad leistųsi į psichologines gelmes. Smithas akcentuoja kitokią asmens patirtį – patirtį keliautojo, ieškančio širdžiai mielos erdvės.

Apie save prabilę, save užmiršę

Nuo subjektyvizmo iki objektyviojo 8-ojo dešimtmečio fotografijos meno

Artimiausia fotografijos praeitis paženklinta naujos savimonės formavimosi ir kartu gilaus tradicijos pojūčio. Iki 6-ojo dešimtmečio fotografai savo darbą skyrė visuomenei, kurią tikėjosi jei ne patobulinti, tai bent apšviesti. Arba siekė paskelbti kokias nors objektyvias tiesas – kaip, pavyzdžiui, Stieglitzas. Tačiau niekas neginčijo galingųjų idėjų bei jėgų. 6-ajame dešimtmetyje menininkai ima iš naujo įvertinti savo santykį su objektyviais veiksniais. Fotografai ir toliau daug dėmesio skiria gamtai bei visuomenei, tačiau vis dažniau jie išreiškia asmeninį požiūrį. Jie, ypač Jungtinėse Amerikos Valstijose, ima vis labiau akcentuoti, kad pasaulis regimas atskiro individo akimis. Tokia nuostata turi keletą pasekmių. Visų pirma, daugelyje šalių fotografai ima priešintis piktorializmo trafaretams. Antra, naujos nuostatos kontekste dabarties menas ima atrodyti akademiškas, suprantamas tik atsižvelgiant į tai, kas vyko anksčiau. Žinoma, iš dalies toks vertinimas teisingas. Menininkams daro įtaką praeitis, tačiau ji suprantama veikiau kaip dar vienas apribojimas, kurį būtina nusimesti, o ne kaip sektinas pavyzdys. Naujausia fotografijos istorija – ne tiek sekimas tradicija, kiek maištavimas prieš ją; fotografija skleidžiasi tarp savęs teigimo ir šalto objektyvumo kraštutinumų. Ji yra iš esmės Amerikos istorija – ar bent jau taip atrodo šiuo laikotarpiu. Tapyba – atvira nusistovėjusi meno rūšis, o fotografija palieka daugiau laisvės asmeniškumams. Pastarųjų dviejų dešimtmečių fotografija, regis, dar nepasakė savo žodžio.

Humanistinės fotografijos kulminacija tapo paroda *Žmogaus šeima.* Nuo 3-iojo dešimtmečio pabaigos iki 1955 m. fotografai, nepaisant gausybės kataklizmų, ir toliau puoselėjo tikėjimą gyvenimo šventiškumu bei žmogaus kilnumu. Pamažu ši visus vienijanti vizija ėmė blėsti, nors išnykti neišnyko. Galbūt dėl karų išgyvenimų padidėjo poreikis susikurti geresnių laikų įvaizdį, o kai tokie laikai pagaliau atėjo, fotografai, ypač dokumentininkai, dėmesį nukreipė į niūresnę visuomenės gyvenimo pusę ir siekė atverti ilgai slopintus, persekiotus žmogaus prigimties bruožus. Jie atsisakė viltingos ir grakščios įvaizdžių sistemos, išpuoselėtos pirmtakų, kūrusių nerimo apimto ir miesto dykynėse susvetimėjusio žmogaus – paprastai amerikiečio – nuotraukas. Jie atmetė ir kilnius visuomenės gyvenimo vaizdus, amžininkų suklastotus reklamoje. Be to, avangardinė fotografija ėmė vis labiau gilintis į asmeninio suvokimo niuansus ir paslaptis. Senosios taisyklės teigė, kad prasmė yra tai, kas visuomeniška ir suvokiama: štai Capa ir Seymouras kreipdavosi į savo auditoriją tradiciškai, o 7-ajame bei 8-ajame



113 RICHARD AVEDON „Robertas Frankas, fotografas, Mabou kasyklos, Naujoji Škotija, 1975 17 07“. Paskelbta Richardo Avedono knygoje *Portretai* (*Portraits*, Niujorkas ir Londonas, 1976).

dešimtmetyje tokios įprastos išraiškos priemonės buvo vartojamos sardoniškai, jeigu iš viso dar pavartojamos. Tikėjimas visuomenės simboliais ir bendra lemtimi išblėso. Naujoji fotografijos idiomatika turėjo būti tiesi, trikdanti, kartais mįslinga.

Vienas iš pirmųjų naujos krypties fotografų, ilgainiui tapęs įtakingiausiu, – šveicaras Robertas Frankas. Jo nuotraukos buvo eksponuotos parodoje *Žmogaus šeima.* Didžiausias Franko darbas – *Amerikiečiai* (*The Americans*), išleistas „Delpire" leidyklos Paryžiuje 1958 m. Knyga *Amerikiečiai*, kuriai parengti buvo skirta Guggenheimo stipendija, yra vienas žymiausių fotografijos kūrinių; ją galima palyginti su Walkerio Evanso leidiniu *Amerikos nuotraukos.* Tai apžvalga-reportažas, pratęsiantis Wernerio Bischofo *Japonijos* tradiciją, tačiau sukomponuotas kitokiu principu.

Frankui visa ko pradžia ir pabaiga yra mitinė Amerika – Vėliavos, Liepos ketvirtosios, politinių paradų, kirpyklų, rančų, kaubojų, kavinukių, valstijas sujungiančių greitkelių Amerika, ir visų pirma – Pietūs. Jos vietovardžiai – Beufortas, Belle Isle'as, Butte'as – apgaubti didžios romantikos aureolės, tai aura, kurią jo nuotraukos nepaliaujamai neigia. Sante Fe jis išvysta stirksančių kuro siurblių grupelę, pliką kelią ir niekuo neišsiskiriančią krūmyno juostą. Tradicinę Ameriką jam įkūnija prie šiukšlių dėžės Niujorke besiilsinčio kaubojaus figūra. Belle Isle'as – automobilių jūra, o Los Andželas – neoninė strėlė ir susikūprinęs praeivis. Nenuostabu, kad knygą *Amerikiečiai* kritikai stengėsi arba nutylėti, arba vertino nepalankiai. Tačiau 7-ajame dešimtmetyje ši knyga tapo nepaprastai įtakinga, o 8-ajame dešimtmetyje šiurkšti, prieštaringa Franko vizija įsitvirtino kaip Amerikos fotografijos norma.

Frankas itin sėkmingai metė iššūkį daugeliui vaizdavimo štampų, kuriuos suformavo turistinės brošiūros. Jis įamžina susvetimėjusią, įtartinos reputacijos gatvių Ameriką. Tačiau *Amerikiečiai* yra kur kas daugiau nei destruktyvaus paradoksų mėgėjo proto mankšta. Iš tikrųjų Frankas regi ir įsivaizduoja neapsakomai purviną Ameriką, jo požiūris itin radikalus ir nesusijęs su ankstesne dokumentikos tradicija. Jackas Kerouacas 1959 m. *Amerikiečių* leidimo įžangoje vadina Franką vienu iš „tragiškųjų pasaulio poetų", kalba apie „slėpinius", apie „pamėklišką Kalifornijos naktį".

Kerouacas pabrėžia Franko sugebėjimą įžvelgti tai, kas neįprasta, net paprasčiausiuose dalykuose. Daugelis jo įamžintų asmenų susimąstę, juos slegia niūrios paslaptys. Jis ypač išskiria gedėtojus ir tikinčiuosius, kad ir kur bežengtų, visur regi daugybę kulto ženklų. Trys kryžiai, nutvieksti apreiškimo spindulių iš dangaus, rymo Aidaho valstijos pakelėje. Šv. Pranciškus išvaro piktąsias dvasias iš rūkuose nugrimzdusio Los Andželo. Dvasininkas baltu apdaru suklumpa paupyje, Baton Rouge'e. Paprasčiausiose vietose fotografas įžvelgia paslapties ir ritualo ženklus. JAV 285 magistralė Naujojoje Meksikoje baugiai



114 Robert Frank „Kryžiai automobilio avarijos vietoje – JAV 91 magistralė, Aidaho valstija“. Iš knygos *Amerikiečiai* (1958–1959).

švyti po švininiu dangumi, o kavinėse, prieblandos karalystėse, slaptus ženklus siunčia žibintai. Parduotuvių vitrinos ir kiti scenovaizdžiai, kuriuos visai atsitiktinai išvysta fotografas, primena šventoves, o muzikos automatai, marškomis užtraukti automobiliai ir kirpėjo kėdė yra tarsi sakraliniai objektai. Šviesa nuolat kovoja su tamsa.

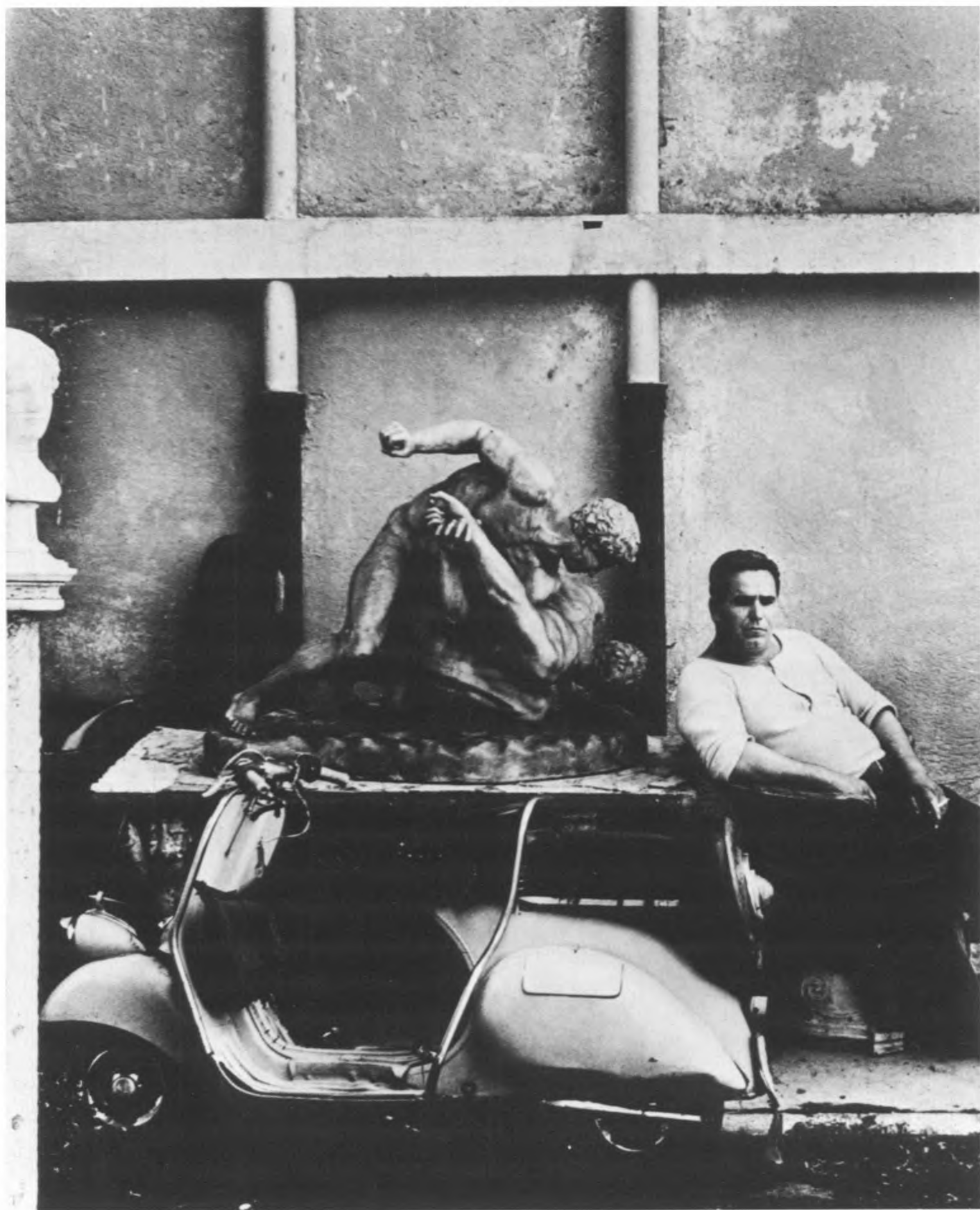
Dar prieš savo klajones po Jungtines Amerikos Valstijas Frankas suteikė dramatizmo paprastam humanistinės fotografijos atstovų pasauliui. 1956 m. „Delpire“ leidykla ir *Photography Magazine* išleido knygą apie Peru *Nuo inkų iki indėnų*, iliustruotą Franko, Wernerio Bischofo ir Pierre'o Verger, patyrusio reporterio, kurio *Meksiką* 1938 m. išleido Paulis Hartmannas. Bischofas ir Verger daugiausia dėmesio skiria pastoralinei tematikai bei kaimo gyvenimui. Frankui, pateikusiam šiai knygai keturiolika nuotraukų iš šešiasdešimties, būdingos

asociacijos su Goya'os kūriniais ir Biblija; jo nuotraukose prislėgtos figūros vargais negalais sliūkina pasitikti lemties – dirbti akmenskaldžio darbų. Sulinkę po savąja našta, jie panašūs į Kristų. Liūdesingieji perujiečiai atrodo iki galo išgėrę skausmo, vienatvės, išdavystės taurę.

Robertas Frankas suteikė humanistinės fotografijos stilistikai tragišką gaidą. Gotthardas Schuhas, kitas vyresniosios kartos šveicaras, taip pat praturtino tradiciją. Schuhas, 1941–1960 m. dirbęs laikraščio *Neue Zürcher Zeitung* iliustracijų redaktoriumi, padarė pačių idiliškiausių 5 ir 6-ojo dešimtmečio nuotraukų [*il. 107*]. Savo karjerą iki to laikotarpio jis apžvelgė knygoje *Vogtos akimirkos, dovanotos akimirkos*, kurią 1956 m. išleido „Éditions Clairefontaine". Dauguma nuotraukų kanoninės, jose jauni įsimylėjėliai ir žaidžiantys vaikai, tik retkarčiais, pateikdamas intravertiškų kavinės lankytojų ir susipykusių porų portretus, jis prabyla apie susvetimėjimą. Tačiau Schuho pasipriešinimas tradicijai yra kuklus, palyginti su audringu Franko maištu.

Maždaug tuo pačiu metu Vokietijoje taip pat iš naujo apmąstoma fotografijos kaip objektyvaus, visuomeninio meno idėja. 1952 m. Otto Steinertas išleido savo antologijos, pavadintos *Subjektyvioji fotografija* (*Subjective Fotografie*), pirmąją knygą; antroji knyga pasirodė 1955 m. Subjektyviajai fotografijai beveik nerūpi žmogaus situacijos tema. Steinerto fotografai naršė po pasaulį, ieškodami neįprastų radinių, rinkosi mistiškus, svaiginančius rakursus. Jie ypač vertino stambaus plano nuotraukas bei fotografavimą iš oro, jų darbai įkūnijo tą pačią dvasią, kurios įkvėpti dirbo 1929 m. fotografai, kūrę leidiniui *Fotografijos akis*. Vis dėlto šiems buvo kur kas artimesnis siurrealizmas nei objektyvumas, juos labiau domino subjektyvios prasmės negu visuomenės reikalai. Steinertas, vykusiai parinkęs žinomų menininkų, kaip antai, Billo Brandto ir Roger Schallio, darbus, tarsi norėjo pasakyti, jog fotografija gali būti ir subjektyvi raiškos priemonė.

Williamas Kleinas, *Niujorko* (*New York*, 1956) ir *Romos* (*Rome*, 1959) autorius ir fotografas, puoselėjo aptartą kryptį kur kas energingiau nei kiti jo amžininkai. Kleinas atrado miestą kaip ryškių šviesų, skaičių bei vardų kaleidoskopą. Visas jo pirmosios knygos pavadinimas buvo: *Gyvenimas tau geras, ir geras tau Niujorke. Transas. Liudijimas. Linksmybės* (*Life is Good for You & Good for You in New York. Trance. Witness. Revels*). Gaudžiančios architektūros fone, plieskiant barokiškoms šviesoms, jo niujorkiečiai visai neatrodo rimti, iš tiesų jie murdosi pačiose kritiškiausiose situacijose: štai besijuokiantis vyriškis prie fotografijos reikmenų parduotuvės vitrinos dusina savo bičiulį; vaikai „repetuoja" ginkluotą apiplėšimą arba energingai pozuoja herojų ar manekenų pozomis. Pamokslautojai ir reklamos plakatų klijuotojai varžosi dėl dėmesio, lyjant gausiam oratorystės perlų lietui : 7-UP. JIS JUMS PATIKS. IR JAM JŪS PATIKSITE. PIRKITE TAI, KAS JUMS PATINKA, TIK ČIA. LĖTAI KEPTA STEBUKLINGA DUONA. Kleinas apverčia aukštyn kojomis įprastus akcentus ir



115 WILLIAM KLEIN Be pavadinimo. Ši nuotrauka pirmiausia pasirodė Kleino knygoje *Roma* (Paryžius, 1959), skyriuje *Romos piliečiai* (*Cittadini di Roma*).

rodo jaunikį bei nuotaką, bemaž užstotus vestuvininkų pulko. Pėstieji spokso it bepročiai arba energingai gestikuliuoja, atrodo, be jokio reikalo. Jo miestas ne tiek vieta, kiek vyksmas. Atget, Doisneau ir kiti miesto reporteriai vaizdavo miestus nuosekliai, pėsčiojo, žvelgiančio į gatves, alėjas ir *quais*, akimis. Kleino Niujorkas fragmentiškas ir kaitus – tarsi pasirodęs vieną akimirką iš už posūkio arba neryškiai švystelėjęs prabėgančiuose lango atspindžiuose.

Roma yra mažumėlę kitokia. Ji kupina ženklų, knibždanti nervingai strikinėjančių vaikų, besivaipančių praeivių, gatvės prekijų, aptrupėjusių dievybių, kurias daužo besigrūdančios mašinos. Tačiau Roma klaustrofobiška kaip ir Niujorkas, tokia pat paslaptingai tamsi.

Robertas Frankas matė Ameriką pagarbaus ir melancholiško nusidėjėlio akimis. Williamas Kleinas tiki, jog egzistuoja piktosios dvasios, jog žmonės kupini blogio. Tačiau visų pirma jam rūpi visuomenė, jos įkyri veikla uzurpuoja fotografo dėmesį. Niujorkas ir Roma nepalieka erdvės refleksijai. Žmonių verpetas ir įžūlūs skelbimai kaipmat visa užgožia. Šia prasme Williamas Kleinas žengė koja kojon su savo laiku, o galbūt jį ir pralenkė, mat būtent popmeno kūrėjai itin susidomėjo miesto įvaizdžiais bei visuomenės veiklos pėdsakais 6-ojo dešimtmečio pabaigoje – 7-ojo pradžioje. Jie taip pat akcentavo savo patirties visuomeniškumą bei sąlygiškumą, atkakliai vengė vaizduojamojo lygmens gelmių. Kad ir palankiai užsirekomendavęs, Kleinas neįėjo į popmeno istoriją.

Kleino pirmtakas buvo Weegee, naujienų fotografas ir leidinio *Nuogas miestas* (*Naked City*) autorius; tai dar viena knyga apie niujorkiečius, išleista 1945 m. Nė vienas iš Weegee herojų (smulkūs gangsteriai, kandidatai į elektros kėdę, chuliganai, paauglės ir daugelis kitokių) neprasiskynė kelio į parodą *Žmogaus šeima* – jie toli gražu nebuvo žmonijos puošmena; dauguma jų, tvirtai suspausti miesto glėbyje, tiesiog vėpsojo į gaisrus bei panašius reginius. Williamas McCleery, *PM Picture News* redaktorius, „Weegee subjektyviojo Niujorko portreto" įžangoje užsimena apie fotografo gailestingumą, tačiau palyginti su *Life* žurnalo reporteriais, vargu ar Weegee turėjo bent lašą gailestingumo. Jis buvo pirmasis modernus fotografas, pavaizdavęs miestą kaip fantasmagoriją, o 1945 m. toks požiūris buvo išimtis. Tačiau per keletą mėnesių išleisti trys *Nuogo miesto* leidimai, o 1946 m. išėjo *Weegee žmonės* (*Weegee's People*), kiek švelnesnė burleskinio Niujorko gyvenimo panorama.

Weegee buvo šiurkštus, net piktas realistas, jo stilius – tai Thomo Harto Bentono, Paulo Cadmuso ir Margaret Bourke-White išpuoselėtasis 4-ajame dešimtmetyje. Williamas Kleinas šiai 4-ojo dešimtmečio stilistikai suteikia beprotiškos energijos ir prisideda prie to, kad ši maniera ima vyrauti 7-ojo dešimtmečio fotografijoje. Tačiau Kleino sekėjams stigo kvapo. Daugelis jų buvo amerikiečiai, ir visuomenė be vaizduotės kėlė jiems liūdesį. Weegee ir Kleinas žavėjosi aktyvia visuomene. Bruce'as Davidsonas, Danny Lyonas, Diane



116 Bruce Davidson 10-oji iliustracija iš rinkinio *Rytų gatvė Nr. 100* (Niujorkas, 1970).

Arbus, Simpsonas Kalisheris ir kiti, iškilę 7-ajame dešimtmetyje, buvo susvetimėjimo, pavojaus, vienatvės fotografai.

Tos amerikiečių heroizmo, kilnumo, rojaus žemėje vizijos, vyravusios Fermų apsaugos administracijos fotografų darbuose 4-ajame dešimtmetyje, nemirė; jos išliko gajos, tačiau veikiau kaip prarastosios viltys, kurių išsipildymui kiekviename žingsnyje kliudoma. 7-ojo ir vėlesnių dešimtmečių fotografai amerikiečiai prikelia ir kartu paneigia humanistinės fotografijos stereotipus, kurdami niaurias ankstesnių optimistiškesnių darbų parodijas.

Ši pesimistinė dokumentika iš dalies buvo įvertinta atskirų fotografų kūrybinio kelio aprašymuose, išleistuose 8-ojo dešimtmečio pabaigoje. Išsamiausias iš jų yra Bruce'o Davidsono *Nuotraukos* (*Photographs*, 1978). Bruce'as Davidsonas pradėjo fotografuoti 6-ajame dešimtmetyje, 1958 m. įstojo į „Magnum Photos", tarptautinę fotoagentūrą, įkurtą 1947 m. Davido Seymouro, Roberto Capa, George'o Rodgerio ir Henri Cartier-Bressono. Davidsonas vykdė žurnalų *Fortune*, *Esquire*, taip pat *Saturday Evening Post* užsakymus; 1970 m. „Harvard University Press" išspausdino didelę jo dokumentinę apžvalgą *Rytų gatvė Nr. 100* (*East 100th Street*), kuriai Bruce'as Davidsonas fotografavo beveik metus vienoje iš pačių niūriausių ispanų Harlemo vietų. *Rytų gatvė Nr. 100* – tai leidinys, nuosekliausiai iš visų publikuotų demaskuojantis nuožmias gyvenimo sąlygas, kartu vienas iš mįslingiausių.

Davidsono fotografuojami nuomininkai neturtingi, tačiau jų nepavadinsi ir skurdžiais. Nemažai jų gyvena šykščiai apstatytuose būstuose, bet daugelis turi televizorius ir kitus buities reikmenis. Dažniausiai tai žmonės be jokių emocijų, tarsi apmirę, tarsi kažko laukiantys, tačiau be jokios ateities, tai žmonės, kurių dvasia miega, kurie gyvendami apgriuvusiose gatvėse prarado jausmus. Davidsonas ir jo nuomininkai išgyvena tokį laiką, kai blogio gėlės, regis, išskleidė žiedus. 1969 m. Davidsonas bendradarbiavo ir pateikė nuotraukų agentūros „Magnum" leidžiamai knygai *Amerika, išgyvenanti krizę* (*America in Crisis*). Tai fotografinė tautos ir šalies, kur žudyti valstybės veikėjus tapę įprastu dalyku, analizė. *Rytų gatvės Nr. 100* skurdžiuose kambarėliuose iš daugybės portretų nuo sienų žvelgia J.F. Kennedy, kaip neišsipildžiusių pažadų simbolis.

Atrodo, kad nuo pat veiklos pradžios Davidsonas jaučia nepasitikėjimą vyraujančia Amerikos kultūros kryptimi. Darbai, į kuriuos jis įdėjo daugiausia širdies, kartais sąmoningai, o kartais jam net pačiam šito nenorint, vaizduoja visuomenės atstumtuosius. 1958 m. jis nufotografavo cirko neūžaugą, iš kurio tyčiojasi normalūs žmonės. 1959 m. triukšmingų Bruklino paauglių gaujoje jis įžvelgia gyvastingumo apraiškas, plazdančią grupės dvasią. 1965 m. Davidsonas sutinka „gamtos" žmones – Willie Royka ir jo šeimos narius, spendžiančius spąstus ondatroms ir renkančius metalo laužą Niu Džersio valstijoje, Meadowse, Niujorko pakraštyje. Tais pačiais metais jis nukeliauja į Velsą, angliakasiai tampa



117 Leonard Freed „Neregys DeDe Pierce'as – vienas iš paskutinių senųjų Naujojo Orleano džiazo muzikantų". Iš knygos *Juodieji baltojoje Amerikoje* (Niujorkas, 1968).

jam žmogaus dvasios, ištveriančios bet kokius išbandymus, simboliu. Šitos dvasios akivaizdžiai pasigendame motorizuotuose Vakaruose bei tuose San Francisko „pusnuogių padavėjų" restoranuose, kuriuos Davidsonas fotografavo vėlesnių kelionių metu.

Rytų gatvės Nr. 100 žmonės, Willie Royka ir Bruklino gauja, buvo tolimi *Žmogaus šeimos* palikuonys. Tik jie turėjo mažiau vilties ir mažiau gailestingumo. Jie nepaisė padoraus elgesio, tiesiog žvelgė iš padilbų, o kadre dunksojo stambūs nugarų stačiakampiai. Jų protėvius Capa ir Seymouras fotografavo dėl to, kad tie įkūnijo žmogaus galimybes. O palikuonys rodosi, kokie yra. *Rytų gatvė Nr. 100* – tai susitikimai su žiauriais individais, visiškai atitinkančiais laiko dvasią. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje fotografai stengiasi neatsilikti nuo laiko, atiduoti duoklę sąjūdžiui už piliečių teises Jungtinėse Amerikos Valstijose, įvertinti savo patirtį iš Vietnamo karo; jie toliau plėtojo nervingą, tiesmuką Weegee ir Kleino sukurtą stilių. Jie įamžino galybę susidūrimų, stūmė žiūrovą į pačią įvykių tirštumą.

Vienas iš tokių fotografų buvo Danny Lyonas. Dar mokydamasis universitete, 7-ojo dešimtmečio pradžioje, jis fotografavo sąjūdžio už piliečių teises veiklą

Pietuose, o 1963 m. pradėjo motociklininkų nuotraukų seriją. Ją ir pavadino *Motociklininkai* (*The Bikeriders*, 1968). Nors dažniausiai reportažai apie lenktynių ir rungtynių entuziastus būdavo vertinami palankiai, Danny Lyono *Motociklininkai* pasirodo ir bauginančia puse – tokie jo nuotraukose geležimi apsikaustę, spjovę į įstatymą Čikagos jaunuoliai. Dar niūresnį kontekstą fotografas randa Teksaso pataisos darbų kolonijose, kurias išsamiai pavaizdavo *Pokalbiuose su mirusiaisiais* (*Conversations with the Dead*, 1971). Rodydamas Teksaso kalėjimus, Lyonas priverčia mus iš arti pažvelgti į pavojus bei neviltį. *Motociklininkų* serijoje, nufotografuotoje anksčiau, priešingai, išlaikytas nuotolis tarp vaizduojamųjų ir žiūrovo.

Panašiai išreikšti individo patirtį siekė ir Leonardas Freedas knygoje *Juodieji baltojoje Amerikoje* (*Black in White America*), kurią išleido Grossmano leidykla 1968 m. Pirmosios šių nuotraukų fotografuotos 1964 m., kitos vėliau, kovų už piliečių teises laikotarpiu. Kartais, nors ir ne itin dažnai, Freedas išlaiko nuotolį, panašiai kaip Fermų apsaugos administracijos fotografai 4-ajame dešimtmetyje. Tačiau dažniausiai jis pritraukia žiūrovo žvilgsnį labai arti prie išsiviepusių ar niaurių veidų, iš jo knygos puslapių plūsteli gatvės šurmulys. Jis labiau linkęs analizuoti, o ne užjausti. Jo nuotraukos byloja apie gyvenimo sumaištį, jo verpetą, ragina į jį pasinerti.

Leonardas Freedas, Bruce'as Davidsonas ir Philipas Jonesas Griffithsas – knygos *Vietnam, Inc.*, kurioje Vietnamo karas parodomas kaip fantasmagorija su lyriniais intarpais, autoriai – liudytojai, sugrįžę iš fronto su jaudinančiais patirtų išgyvenimų įrodymais. Tačiau apie 8-ojo dešimtmečio vidurį tie išgyvenimai visuomenei vis mažiau rūpi, kartu išblėsta ir asmeninio dalyvavimo įvykiuose jausmas, užuojauta, paženklinusi visą dešimtmečių sandūros fotografiją. *Vietnam, Inc.* ir *Juodieji baltojoje Amerikoje* buvo paskutiniai apie 1930 m. prasidėjusios eros kūdikiai; švenčiausias to laiko priesakas fotografui – būti reporteriu, būti liudytoju.

8-ajame dešimtmetyje fotožurnalistai užleidžia savo pozicijas televizijos operatoriams. 1971 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose uždaromas žurnalas *Look*, o žurnalas *Life* – 1972 m. Abu žurnalai įkurti depresijos laikais – 4-ajame dešimtmetyje, jų fotografai buvo įžymybės, apie kurias žinojo milijonai, – savo reportažus jie siųsdavo iš mūšio lauko, iš bado siaubiamų regionų. Tačiau fotografijos institucinė padėtis ėmė keistis – ir ne vien dėl nuolat mažėjančių galimybių žiniasklaidos srityje.

Antrojoje 7-ojo dešimtmečio pusėje skulptoriams ir tapytojams vis labiau ima rūpėti meno kūrinio identiškumo dalykai. Vaizdai buvo konstruojami, tapomi, fotografuojami, kopijuojami ir apibūdinami žodžiais; kai kurie menininkai padarė išvadas, jog meno tiesa slypi pačioje meno kūrinio idėjoje. Visų meno rūšių kūrėjai dažnai telkdavosi fotografinius liudijimus savo darbų eigai

įamžinti, todėl auditorija priprato matyti tokius liudijimus galerijose, kuriose anksčiau eksponuoti tik patys marmuro, bronzos darbai ar aliejinė tapyba. Skulptoriams, dirbusiems atokesnėse vietovėse, ypač tais atvejais, kai jų kūrinys patirdavo keletą metamorfozių, tokie fotografiniai liudijimai buvo ypač svarbūs. Carlo Andre'o, Jano Dibbetso, Hamisho Fultono, Richardo Longo ir Denniso Oppenheimo objektų jų aplinkoje nuotraukos eksponuojamos parodose, publikuojamos atskirais leidiniais. Vokietijoje Bernhardas ir Hilla Becheriai pramoninius statinius – spiralinius šachtų bokštus bei dujų talpyklas, – vadino anoniminėmis skulptūromis, jas fotografavo. Ėmė nykti anksčiau buvęs akivaizdus skirtumas tarp „meno" ir „fotografijos".

7-ajame dešimtmetyje nuotraukos buvo ypač mielai kolekcionuojamos ir dažnai eksponuojamos parodose. Anksčiau kolekcininkai ir parodų rengėjai priekabiai atsirinkdavo tik geros kokybės atspaudus, o saugoti juos reikėjo ypatingomis sąlygomis. Visos kitos – momentinės, pramonės ir architektūros, naujienų nuotraukos – būdavo metamos ant lentynų ir užmirštamos. Tačiau pamažėle imta suprasti, jog po keliautojų fotografų užmirštus darbus taip pat verta pasikapstyti, jog jie gali būti savaip vertingi. Vienas pirmųjų tokių tyrinėtojų buvo Johnas Szarkowski, Niujorko moderniojo meno muziejaus Fotografijos skyriaus vadovas, šiame muziejuje 1964 m. surengęs reikšmingą parodą *Fotografo akis* (*The Photographer's Eye*). Parodai jis surinko nuotraukas iš visos fotografijos istorijos, atstovaujančias „meninei" ir „funkcionaliajai" jos tradicijai, tačiau eksponavo jas ne istoriniu principu, bet veikiau antiistoriškai, pagal kategorijas, būdingas pačiai fotografijos raiškos priemonių sistemai, sakykim: „Detalė", „Kadras", „Išlaikymas". Jis siejo savo tokį gana naują požiūrį su Johno A. Kouwenhoveno koncepcija, išdėstyta veikale *Pagaminta Amerikoje* (*Made in America*, 1948), „kuriame analizuojamas mūsų liaudiškosios ir originaliosios tradicijų santykis architektūroje, dizaine, tapyboje".

Toks naujas požiūris atvėrė neartus dirvonus istorikams, muziejininkams, kolekcininkams. Tačiau dar svarbiau buvo tai, jog jis padėjo modifikuoti fotografijos praktiką. Fotožurnalizmo kriterijų skalėje svarbiausias yra aiškumas. Henri Cartier-Bressono ir Wernerio Bischofo nuotraukos jau iš prigimties yra tokios, jog jas įmanoma interpretuoti, jų įkūnyta mintis aiški. Senos momentinės nuotraukos kur kas mažiau aiškios, jos kalba apie intymius, kartais net neįžvelgiamus dalykus, kurie užfiksuoti tarsi dvejojant. 7-ojo dešimtmečio didžiosios parodos įtvirtino reliatyvizmą kaip naują normą, skirtą pirmiausia žiūrovui. *Fotografo akyje* surinktos gana ilgam laikotarpiui atstovaujančios nuotraukos iš archyvų, kaip ir Nathano Lyonso parodoje *Dvidešimtojo amžiaus fotografija* (*Photography in the Twentieth Century*, 1967), kurią George'o Eastmano fotografijos ir kino muziejus parengė Kanados nacionalinei galerijai. Tokios parodos tarytum teigė, jog nuotraukos turėtų mus ne tiek įtikinti, kiek skatinti

klausti. Šį „naujojo požiūrio“ bruožą aptarė Johnas Szarkowski savo knygoje *Žvelgiant į nuotraukas* (*Looking at Photographs*, 1973), kurioje jis kalba apie prasmes, apie tai, kaip jas perprasti, o paskui atsiima savo žodžius – tarsi laišką rašąs asmuo, kuris neįstengia aprėpti gausybės naujų dalykų.

Kai kurie amerikiečių fotografai nesireklamuodami dirbo tokia maniera jau nuo 7-ojo dešimtmečio pradžios. Visuomenė buvo įsitraukusi į kovą už piliečių teises ir į Vietnamo karą, todėl neatkreipė į juos deramo dėmesio, tačiau kai įtampa atslūgo, ši stilistika tapo etalonu ateinančiam 8-ajam dešimtmečiui. Pranašiškoje George'o Eastmano fotografijos ir kino muziejaus parodoje, surengtoje 1966 m. ir pavadintoje *Socialinio peizažo link* (*Toward a Social Landscape*), Nathanas Lyonsas pristato tris fotografus – Lee Friedlanderį, Garry Winograndą ir Duane'ą Michalsą. Toje pačioje parodoje eksponuoti ir Bruce'o Davidsono bei Danny Lyono darbai, joje išryškėjo dvi pagrindinės kryptys, kuriomis vėliau pasuko amerikiečių fotografija.

Friedlanderio nuotraukas, tiek šios parodos, tiek vėlesnes, gana sunku suvokti, nes jos, kaip ir Williamo Kleino darbai 6-ajame dešimtmetyje, vaizduoja atsispindinčius ir pusiau perregimus paviršius – tai ir veidrodžiai, ir langai vienu metu, – o vaizdą dar labiau komplikuoja įterptos tradicinės detalės. Norint suvokti jų erdvinę struktūrą ir prasmę, iškyla nemažai sunkumų; autorius tarsi sako, jog banalios gatvės ir peizažai gali būti kupini paslapties. Šios nuotraukos – ne tiek melodramiškos siurrealizmo paslaptys, kiek netikėtumai, – kaip tykiuose miestuose gali rastis tokie keisti sutapimai: reaktyviniai keleiviniai lėktuvai netikėtai išnyra gatvėse, įsipainioję tarp vielų ir stulpų, figūros paslaptingai susilieja su savo šešėliais.

Friedlanderis taip pat itin domėjosi tinkamo rakurso (*vantage point*) klausimais, tam skyrė dėmesio ir parodoje *Fotografo akis*. Rakursas padeda menininkui parodyti tai, ką jis pats mato, o mato jis šį tą net ir atrodytų „neįdomiausioje“ vietovėje. Garry Winograndui vienodai rūpi „laikas“ (akimirka) ir tinkamas rakursas. Jis atkreipia dėmesį į akimirkas, veikiau stulbinančias nei lemtingas, kai šmėkšteli iš šešėlio į šviesą žengiančios figūros, kai jos gestikuliuoja tegu net įprasčiausioje aplinkoje. Tačiau šie akimirksniai menkai tesusiję su įžvalga – ta prasme, kuria šį terminą galėtume taikyti Cartier-Bressono nuotraukoms. Winograndas tiesiog fiksuoja momentus, ir tiek: „Man tikrasis fotografijos darbas yra sugauti tikrovės dalelę (kad ir kas tai būtų) juostoje <... > Jei vėliau ta tikrovė kam nors ima ir kai ką reikšti, dar geriau“. Duane'as Michalsas taip pat kūrė panašius miglotus paveikslus: tuščios erdvės, kuriose regėti menki žmonių gyvenimo ženklai, ar dar tik laukiančios, kada jose apsigyvens; elegantiškos momentinės nuotraukos – portretai, kuriuos pavadintume veikiau intymiais negu reprezentaciniais.

Friedlanderis, Winograndas ir Michalsas rinkosi savitus rakursus, akimirkas, vietas. Diane Arbus, jų amžininkė, taip pat ieškojo originalios medžiagos,



118 DIANE ARBUS „Vyras su indėnų galvos apdangalu, Niujorkas", 1969. Iš leidinio *.diane arbus.* (Niujorkas, 1972).

tačiau surado ją ne akimirkose, ne atsitiktiniuose deriniuose, bet kontroversiškuose dalykuose. Arbus, pati didžiausia ironikė fotografijos pasaulyje, nusižudė 1971 m., beveik tuo pačiu metu tapo plačiausiai aptarinėjama Amerikos fotografe. Ji fotografavo madas, o nuo 1959 m. ėmėsi originalių sumanymų. Medžiaga, kurią ji sukaupė 1959–1971 m., išspausdinta 1972 m. žurnale *Aperture*, tais pačiais metais jos darbai eksponuoti Niujorko moderniojo meno muziejuje.

Diane Arbus mėgo akistatą – šį būdą taikė ir kai kurie kiti jos amžininkai. Ji fotografavo žmones iš arti, kaip Davidsonas ir Freedas, tačiau, regis, nejautė jiems užuojautos. Diane Arbus žmonės „prisistato" fotoaparatui: vieni pozuoja,

kiti tiesiog pasirodo be jokių emocijų. Visi kartu jie apverčia aukštyn kojomis įprastų socialinių vaidmenų pasaulį. Jos transvestitai gracingi ir išdidūs kaip tituluotų asmenų našlės; kiti tiesiog šaltakraujiški viliūgai. Moterys stoiškos ir įspūdingos, kaip W.H. Jacksono indėnų kariai XIX a. 8-ajame dešimtmetyje, įsijautusios į herojų vaidmenis. Patriotai, išstypę ir beveik visi spuoguoti, atrodo be galo apgailėtinai. Vienintelis be abejonės „kietas" vaikinas šioje draugijoje yra meksikietis neūžauga. Kovos meno simboliu Diane Arbus padaro beprotybės apimtą vaikiūkštį, nusitvėrusį žaislinę granatą. Stambiu planu nufotografuoti bliauna kūdikiai milžinai.

Diane Arbus džiūgaudama apverčia aukštyn kojomis mūsų branginamus stereotipus ir iš naujo konstruoja visuomenę pagal savo pačios prieštaringą schemą. Menininkė, kaip ir dauguma jos vaizduojamųjų, plaukia prieš srovę. Ji aistringai domisi simuliakrais, fotografuoja prožektorių šviesų užlietą pilį Disneilende, „pasimetusį" fasadą ir lyrinį tapetų peizažą. Parko nuošalumoje vaikai žaidžia cigaretes rūkančius suaugusius, o prislėgti jauni įsimylėjėliai negrabiai bando priartėti vienas prie kito. Nudistai pozuoja taip, tarsi būtų apsirengę.

Trumpai sakant, jos tema buvo konvencijos ir jų reikšmė socializuotame pasaulyje. Jos žmonės susikeičia vaidmenimis, kad galėtų būti artimesni patys sau, o iš tiesų jie tik pakeičia vieną socializuotą pavidalą kitu. Diane Arbus tarsi teigia, jog vaidybai nesama jokios alternatyvos, nes pasaulio paveikslų galerijoje vieninteliai laimingi atrodo tie, kurie iki galo atmainę savo išvaizdą ir patyrę visišką transformaciją. Negana to, liūdniausi yra tie, kurie mažiausiai pasikeitę. Jie atgyja tik pasipuošę kaukėmis, plunksnomis, kepurėmis, blizgučiais, tačiau net ir tada kai kurie jų vis dar išsaugo savo prigimtinį liūdesį. Diane Arbus atskleidžia egzistencinį žmogaus liūdesį, kurį išsklaido tik išmonė ir vaizduotė. „Realus" pasaulis tarsi niauri scenos uždanga, geriausia jo vengti. Arbus ir jos vaizduojamieji pakeičia konvencijas, kad šios tiktų jai ir jos keistuoliams. Atskaitos taškas – rutina, ir juo atokiau nuo jos atsitrauki, juo laimingesnis jautiesi.

Muziejų ir leidyklų liberalėjimas, taip pat Franko, Kleino ir Arbus pavyzdys įkvėpė fotografus iškelti į paviršių metų metais kauptą subjektyvią, net griaunamąją medžiagą. Vienas iš tokių menininkų buvo Simpsonas Kalisheris, reporteris, o nuo 1948 m. reklamos fotografas, kurio *Propaganda ir kitos nuotraukos* (*Propaganda and Other Photographs*) išleista 1976 m. Jo nuotraukose pagautos Amerikos gatvių akimirkos rodo Kalisherį esant ypač akylą miesto susvetimėjimui, brutalų vaizdavimo stereotipų parodijuotoją, kaip ir Diane Arbus. Kažkokios rankos, tarsi nesąmoningai imituojančios Joe Rosenthalo herojiškuosius jūrų pėstininkus, nufotografuotus Iwo Jima saloje ir pagerbtus garsiuoju paminklu Vašingtone, kelia žibintą, kokį paprastai pamatysi mugėje. *Mafiosi* „pameistriai" linksminasi mokydamiesi šaudyti į taikinius, gatvėse liejasi kraujas.

Tačiau 1976 m. kartėlio kupinas Amerikos fotografijos laikotarpis, atrodo, pasibaigė.

Tolerantiška atmosfera paskatino surinkti išbarstytus darbus, pasigirdo pavardės tų, kurie anksčiau buvo likę nuošalyje nuo pagrindinės amerikiečių fotografijos srovės. Vienas iš tokių menininkų – Manuelis Alvarezas Bravo. Daugelį nuotraukų jis nufotografavo 4-ajame dešimtmetyje gimtojoje Meksikoje. Šiek tiek įtakos jam padarė Edwardas Westonas, kuriam buvo pateikęs įvertinti savo darbus. Jis pažinojo Paulą Strandą, buvo gerai išanalizavęs Stieglitzo ir kitų Šiaurės Amerikos fotografų darbus. 5-ajame ir 6-ajame dešimtmetyje dirbo kino operatoriumi, fotografavo mažai. 7-ajame dešimtmetyje jis vėl grįžta prie meno, o 1978 m. Vašingtono Korkorano galerijos parodos kataloge išspausdinamos 83 jo nuotraukos. Pavienių nuotraukų jau buvo pasirodę ir anksčiau; paminėtinos jų publikacijos novatoriškajame žurnale *Aperture* 1968 m. ir Pasadenos parodos kataloge (1971).

Pasižiūrėję į jo nuotraukas antologijose, Bravo galėtume pavadinti dar vienu humanistinės fotografijos reporteriu, tik linkusiu į siurrealizmą. Tačiau surinkti krūvon, jo darbai pasakoja kur kas sudėtingesnę istoriją. Jo negąsdina mirties faktas, ir viena garsiausių jo 1934 m. nuotraukų įamžina gatvėje nužudytą darbininką. Parodoje *Žmogaus šeima* eksponuota jo nuotrauka vaizduoja akmenų kapą, o žurnalas *Aperture* sustiprino „meksikietišką“ Bravo įvaizdį skelbdamas kitas melancholiškas jo nuotraukas. Tačiau mirties vaizdavimas nėra jam savitikslis; jis tėra atsvara neblėstančiam Bravo domėjimuisi vitališkumu, gyvenimo pilnatve, įkūnyta vešliose jo aktų figūrose ir vaikų portretuose. Jį, kaip ir Edwardą Westoną, domina viena kitą išryškinančios priešingybės: dulkės ir abejingumas gyvybei. Westonas pirmiausia matė kietą, ištvermingą žemę. Bravo, priešingai, išryškina žmogaus egzistencijos vingius.

Labiausiai jį domina laikinumas: meksikiečius jis fotografuoja praeinančius pro šalį, dažniausiai žingsniuojančius gatve – jie yra praeiviai ir tiesiogine, ir metaforine prasme. Žmogaus gyvenimas teka laiko visete, begaliniame ir abejingame fone. Apie tai Bravo kalba nuotraukose, pabrėžtinai fragmentiškose, šiurkščiai išplėštose iš pasaulio, besidriekiančio į visas puses. 1934 m. nuotraukoje ant žemės gulintis negyvas vyriškis atrodo nelyginant nukirstas nuotraukos rėmo – kaip žudiko kulkos. Kitoje nuotraukoje vėjas pašiaušia ir ironiškai kedena negyvo paukščio plunksnas.

Pati sąmonė tampa Bravo darbų tema. Jis atlieka tikslius ir gilius būties būvio stebėjimus. Mirusieji ramiai guli, o patys gražiausi iš gyvųjų puikuojasi saulėje. Miegantieji sapnuoja. Aktyvieji įsitraukę į kažkokius tolimus įvykius, o kartais čia pat bando kažką nuveikti. Yra laukiančių, yra besiilsinčių – ir kiekvienąsyk Bravo suranda būdą tai parodyti: kai žmonės užsisklendžia savyje, jis išplečia foną, kai jie žvalgosi aplink, fotografas pritraukia juos taip arti, kad jie



119 Manuel Alvarez Bravo „El Umbral" (Slenkstis), 1947.

120 Raymond Moore > „Viltšyras, 1975." Iš leidinio *Šnaresiai kiekviename žingsnyje: Ray Moore'o nuotraukos* (*Murmurs at Every Turn: the photographs of Ray Moore*, Londonas, 1981).

būtų akis į akį su žiūrovu. Menininkas imasi išreikšti lytėjimą, garsą, apetitą, matymą – realiai ir simboliškai, fotografuodamas muzikos instrumentus, „regėjimų dėžutę", dantytus agavos lapus, pėdas ant akmens, atsargų ėjimą, išsilenkimą, balansavimą. Tiktai Courbet, kitos kultūros ir kitos meno rūšies atstovas, prieš šimtą metų taip gilinosi į jusles.

Bravo kūryba – tai ne atskiri šedevrai, jo darbai yra visuma, kurioje vienas vaizdas savo šviesa nušviečia kitą. 8-asis dešimtmetis, kai parodos buvo itin mėgstamos, – tinkamas fonas tokiems įvairialypiams ir refleksyviems darbams kaip Bravo, šiame kontekste juos ir reikia vertinti. Didžiojoje Britanijoje panašios aplinkybės palankiai susiklostė Raymondui Moore'ui, dar vienam fotografui, kurio darbų tema – laikinumas ir būtis.

Kiekvienam fotografui, 6–9-ajame dešimtmetyje dirbusiam Didžiojoje Britanijoje, teko priešintis galingai tradicijų įtakai. Visų pirma, britų reportažų apie visuomenę tradicijai ir romantiškajam peizažo menui. Antra – tuo laikotarpiu gausiai tiražuojamai ir propaguojamai Amerikos subjektyvistinei fotografijai. Fotografas Ray Moore'as, aktyviai reiškęsis 6-ajame dešimtmetyje ir protarpiais finansuojamas Velso meno tarybos bei Didžiosios Britanijos meno tarybos, iškilo remdamasis tradicijomis, vėliau jas išaugo, ir daugelį jo darbų galima lyginti su Manuelio Alvarezo Bravo kūryba.



Kaip ir Bravo, jis vertina tai, kas ypatinga, ir stengiasi tą ypatingumą atskleisti. Bravo žadina lytėjimo ir klausos pojūčius: vandens teškenimas, šaligatvio karštis, plunksnų ir kaspinų plazdenimas vėjuje, gyvatės kirtis į moliūgą. Moore'as sustiprina vizualinius pojūčius nuotraukose, kurių struktūra primena atverstus knygos puslapius. Jo peizažai išsidėsto aplink centrinę ašį, sieną arba kelią. Viena nuo kitos atskeltos jų dalys gali pasirodyti tapačios, bet beveik visuomet plokštumos svyra viena į kitą kampu ir šviesa suteikia šioms dalims skirtingus akcentus. Nuotraukos suteikia galimybę lyginti, ir patys įprasčiausi dalykai atsiskleidžia netikėtu būdu. Kitokios kompozicijos nuotraukose peizažo elementai – stulpai, krūmai, statiniai – išsidėstę išilgai horizonto, kuris ir yra ašinė linija.

Netikėtų nutikimų, vėjo gūsių ir kylančių rūkų motyvai nuotraukose nedviprasmiškai akcentuoja Laiką. Pasaulis turi savo akimirkas, lyrinius atsivėrimus, kai apsireiškia nedideli stebuklai. Jie ne menininko sukurti, tai veikiau gamtos apreiškimai, duodami vienam akimirksniui, o paskui tuoj pat atimami. Bent jau daugeliu atvejų taip įvyksta; kartais pažvelgęs netikėtu rakursu menininkas išvysta netikėtas sąsajas, kurios gamtoje niekuomet lyg ir neegzistavo. Jis pripažįsta ir savo vaidmenį, tačiau neįkyriai. Valia pasiekia darną su gamta, bet leidžia gamtai išlikti pranašesnei.



121 HARRY CALLAHAN „Roma. 1968.“ Iš leidinio *Callahan* (Niujorkas ir Londonas, 1976).

Ray Moore'o darbai primena ir tam tikra mastu yra paveikti Minoro White'o, amerikiečių peizažisto, kuris 1952 m. buvo vienas iš žurnalo *Aperture* įkūrėjų ir mokytojų. Įspūdinga White'o karjera buvo apibendrinta 1969 m. „Aperture“ leidyklos knygoje *Veidrodis Pranašavimai Apreiškimai* (*Mirror Messages Manifestations*), vaizdinėje ir žodinėje autobiografijoje. White'o nuotraukos priklauso veikiau dangiškajai sferai, o ne laikinajam pasauliui. Daugelyje jų – ledas, putos, nugludinti akmenys, dykumos fragmentai. Tai labai įtaigios nuotraukos – netgi atkakliai įtaigios. Jo peizažai, kaip ir Edwardo Westono, įkūnija visiškus kraštutinumus, juose grožis, kurį spinduliuoja šviesos glamonėjami paviršiai, šliejasi prie gausybės pirmykščio simbolizmo apraiškų: uola, primenanti raumenį, raukšlės ir plyšiai paslaptingų medžiagų, kurias White'as mėgo fotografuoti, atkartoja saulę, mėnulį, žmogaus organus. Jis mėgo kraštutinumus

kur kas labiau negu kiti jo amžininkai ir, siekė patirti pirmosios arba paskutinės dienos didingumą, kai praranda prasmę laikinumas, visuomenė ir nereikšmingos erzinančios smulkmenos. Ray Moore'as atsigręždavo į metafizinio lygmens reiškinius ir dar kartą paversdavo juos laikinais ir trapiais. Pasaulis, besidriekiantis už gatvės žibintų, vis dar švyti pirmykšte savo puikybe, tačiau šviesa blėsta, ir šaukia kelias.

Panašus kelias paviliojo ir Harry Callahaną, kitą menininką, kuriam 8-ojo dešimtmečio fotografijos liberalizacija išėjo į naudą. Callahano, fotografo mokytojo, kaip ir Ray Moore'as bei Minoras White'as, kūryba kur kas įvairesnė nei daugelio jo amžininkų. Minimalistinėse 5-ojo dešimtmečio pabaigos – 6-ojo dešimtmečio pradžios jo nuotraukose – laidai, tramvajai, Čikagos priemiesčių architektūra. Tais pačiais metais jis padarė ir gatvėse kunkuliuojančio gyvenimo atvaizdų. Panašiai kaip ir Stieglitzas, fotografavo savo žmoną Eleonorą (tuo pačiu laikotarpiu), pavaizduodamas ją kaip grakštumo, kilnumo, vaisingumo įsikūnijimą. 7-ajame dešimtmetyje jis, kaip ir Minoras White'as, fotografavo niauriai paslaptingą pirmykštį peizažą. 8-ajame dešimtmetyje Codo kyšulyje padarė santūrių dangaus, vandenų ir pakrantės smėlynų nuotraukų.

Kaip ir Minorą White'ą, jį traukia kraštutinumai – malonė, heroizmas, pirmykščiai dalykai. Bet jis, kaip ir Ray Moore'as, vengia aštrių briaunų. Vėlesnėse jo nuotraukose elementai susilieja į plačias įspūdingas mases, jos atrodo tarsi Rothko tapybos darbų sidabruoti variantai. Jose gausybė atsitiktinių žmogaus egzistencijos žymių: smėlyje įspausti pėdsakai, vandenyne įžūlaujančios valtys. Jis dėmesingas detalėms ne mažiau negu Ray Moore'as, dievina gelmę, svorį, akimirką. Vėsią 1968 m. pavasario dieną Romoje jis stebi eilinę sceną – gatvė, šaligatvis, siena, medžiai ir praeivis, einantis pro arką. Jokios dramos nėra, bet viskas užfiksuota ir išryškinta. Duksliais drabužiais vilkinti figūra tarpuvartę paverčia išraiškinga erdve. Gatvės žibintas tarsi ironizuodamas meta savo platų šešėlį ant blyškios sienos, o plikas medis sudaro kontrastą žaliuojančiam horizontui. Tokiais ritmais ir krypties pakeitimais menininkas atkreipia dėmesį į daiktų ypatumus. 1962 m. jis rašė, kad jam rūpi „atskleisti objektą naujai, taip, kad jis išryškėtų". Ir fotografas daro tai nuolatos.

Harry Callahanas, Ray Moore'as ir Manuelis Alvarezas Bravo įrodo, kaip anksčiau buvo įrodęs Stieglitzas, kad fotografija yra tinkama didžiojo meno raiškos priemonė. Šie fotografai nevisiškai pritampa prie vyraujančios 8-ojo dešimtmečio krypties. Jų laikysena santūri, tačiau savojo „aš" neatsisakoma, o būtent individualybės apribojimas, neigimas ir yra būdingas 8-ojo dešimtmečio naujajai fotografijai (skelbtai) ar bent jau nemažai jos daliai. Leonardas Freedas ir Bruce'as Davidsonas pateikia dokumentų apie savo keliones per nerimastingas šalis. Lee Friedlanderis aptinka autentišką savo parašą Amerikos pakelėse. Emmetas Gowinas, kurio knyga *Nuotraukos* (*Photographs*) išleista 1976 m.,

piešia vaizduotės pagražintą šeimos gyvenimą – savo žmoną ir giminaičius Danville'o prieglobstyje, Virdžinijos valstijoje. Jų sekėjai jau ima tvardytis, taip aistringai ar taip pabrėžtinai nedemonstruoja savojo „aš". Jie priima pasaulį tokį, koks jis yra, ar tokį, koks jis gali atrodyti.

Kai kurie amerikiečiai fotografai taip santūriai laikėsi nuo 5-ojo dešimtmečio. Tai ypač pasakytina apie portretistus Irvingą Penną ir Richardą Avedoną, kurie žvelgė į savo subjektus be jokios aistros, tarsi etnologai. Nuotraukų rinkinyje *Pasauliai mažame kambaryje* (*Worlds in a Small Room*, 1974) Irvingas Pennas vaizduoja dešimt kuopelių žmonių, daugiausia genčių narių, virtuoziškai sugrupuotų neišraiškingame fone. Izoliuoti, iš šono apšviesti neryškios švie-



122 Emmet Gowin „Edita. Danville'is, Virdžinija, 1971." Iš knygos *Emmeto Gowino nuotraukos* (*Emmet Gowin Photographs*, Niujorkas, 1976).



123 Milton Rogovin Be pavadinimo. Išspausdinta parodos kataloge *Miltonas Rogovinas: Vestsaido žemuma, Buffalo, Niujorkas* (Albrighto-Knoxo dailės galerija, 1975).

sos, žmonės atrodo didžiuliai, išvaizdūs, laikosi oriai. Avedono garsenybės ir įžymybės, surinktos *Portretuose* (*Portraits*, 1976), nutviekstos šaižios šviesos, dar radikaliau išplėštos iš įprastos aplinkos. Jo portretuojamieji stoja prieš fotoaparatą tokie nepagražinti, niaurūs, pavargę, kokie yra iš tiesų [*il. 113*].

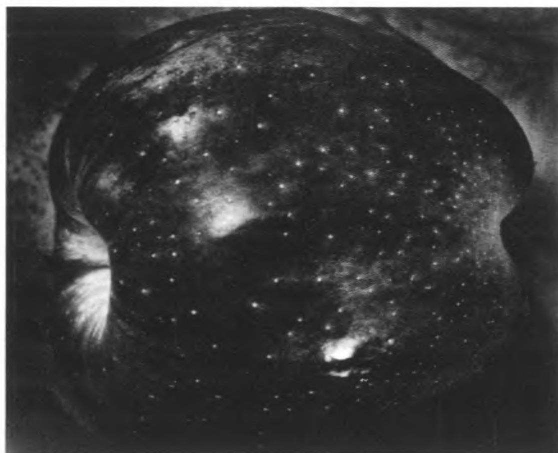
Tačiau toks amerikiečių fotografų nešališkumas atsirado neiškart. Vienas pirmųjų požymių, kad artėja žiauri, didelė drama, pasirodė 1973 m., kai sėkmė vainikavo pasirodžiusią Billo Owenso knygą *Priemiesčiai* (*Suburbia*). Joje pasakojama apie kasdieninį gyvenimą Kalifornijoje, Livermore'o Amadoro slėnyje, kur Owensas dirbo vietiniame laikraštyje *Livermore Independent*. Jo knygoje nemažai ir ironijos – čia atskleidžiama praraja tarp idealaus šeimyniškumo, propaguojamo reklamos, ir tikro gyvenimo sumaišties. Tačiau dažniausiai jis tiesiog

fiksuoja, o nuotraukos byloja pačios. Jo kita dokumentinė esė, *Mūsų žmonės: Amerikos grupės ir ritualai* (*Our Kind of People: American groups and rituals*, 1975), supažindino su daugybe organizacijų, pradedant nuo Rotary klubo ir Jobo dukterų būrelio ir baigiant Nerūkančiųjų bridžo draugija. Kadangi nuotraukos darytos oficialesnėmis aplinkybėmis, tai ši esė dar santūresnė už pirmąją. Nuotraukos atrodo kaip mažiau akcentuoti Diane Arbus darbų variantai, o sykiu ir vaistas nuo jos riebių amerikietiško gyvenimo „kąsnelių". Owensas teigia, jog išvydęs blizgučius, juostas ir žvaigždutes, kurios segamos prie kepurių, atkunta kiekvienas amerikietis.

Billas Owensas, dirbdamas vietos laikraščio reporterio darbą, nemažai keliavo. Vaizduojamus žmones jis rodė tokius, kaip šie norėjo pasirodyti draugams ir kaimynams. Už kelių valstijų nuo Billo Owenso, Buffalo mieste, Miltonas



124 ROBERT ADAMS „Sodyba, Thurmanas, Kolorado valstija, 1969." Viena iš dviejų tos pačios vietovės nuotraukų, padarytų iš skirtingo nuotolio, paprastai abi publikuojamos kartu.



125 PAUL CAPONIGRO Be pavadinimo. Iš knygos *Paul Caponigro* („Aperture“ leidyklos monografija; Niujorkas, 1972).

Rogovinas, senosios kartos fotografas ir optometristas, darė kiek panašias, nekrintančias į akis, Lower West Side'o žmonių nuotraukas. Miltonas Rogovinas – įvairiatautės bendruomenės fotografas. Tą bendruomenę sudaro indėnai, juodieji, puertorikiečiai, italai, airiai, arabai. Fotografas surinko ir eksponavo (Albrighto-Knoxo dailės galerijoje Buffalo, 1975) vieną iš nuosekliausių fotografinių socialinių apžvalgų, kurioje skirtingos kartos bei etninės grupės atskleidžia savo etiketo sampratas. Žmonės žvelgia į jo fotoaparatą kaip į tiltą, kuriuo pereis į ateitį, tad ir pasirodo atitinkamai, atrasdami daugybę formų išdidumui, meilei, savigarbai išreikšti. Rogovinas, santūrus fotografas, neprimeta savo nuomonės, tad Amerikos kultūrinis ir kartų įvairumas atsiskleidžia kaip niekuomet iki tol. Būtent jis pasiekė didžiausių laimėjimų, nors jie ir nebuvo pakankamai įvertinti rezignacijos apimtame 8-ajame dešimtmetyje.

Miltonas Rogovinas, tegu santūrus, atrodo net per daug atlapaširdis, palyginti su Robertu Adamsu, vienu iš uždariausių 8-ojo dešimtmečio fotografų. Adamsas, *Naujųjų Vakarų* (*The New West*, 1974) ir *Denverio* (*Denver*, 1977) autorius, kruopščiai ir be emocijų fotografuoja priemiesčio namus, proziškus kelius, komercinius ir pramoninius kvartalus. Jo nuotraukose beveik nesama pasakojimo, o visų mažiausiai pasakojama apie save. Gali pamanyti, kad šias nuotraukas autorius padarė architektams ir miestų planuotojams, kuriems prireikė patikimų duomenų apie vietovę bei klimatą. Ir kartu mums daroma užuomina, jog visa tai reikia vertinti praktiškai, o kai užuominą perprantame, atsiskleidžia neapsakoma reiškinių įvairovė. Adamsas ne atkreipia dėmesį – jis tiesiog fiksuoja metų laikų ir dienos laikotarpių kaitą. Kolorado saulė vidurdienį meta raiškius šešėlius; leisdamasi ji apšviečia kalvas, o lygumas ir miestus

nugramzdina į prieblandą; paskui vakaro žibintai ima žiebtis namuose ir gatvėje, pagaliau jie nustelbia pačią padangę. Savo pėdsakus bei ženklus palieka ir metų laikai. Kiekvienu atveju menininkas byloja apie didesnį laiko ir erdvės darinį, to darinio akivaizdoje žmogaus sumanymai teatrodo nereikšmingi trukdžiai.

Nuosekliai moduliuojamuose sausumos, vandens, uolų ir debesų fragmentuose Paulas Caponigro palieka dar menkesnį vaidmenį žmogui. Jis tęsia Stieglitzo, o vėliau – 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio Westono tradiciją Amerikoje, ir nors rašydamas apie savo meną jis kalba apie save, visų pirma, tiek įvaizdžiais, tiek žodžiais, jam rūpi užčiuopti tai, kas neasmeniška, transcendentiška, „siūlą, ant kurio visa suverta" ir „peizažą, slypintį už peizažo".

Didžiojoje Britanijoje beveik tuo pačiu metu Paulas Joyce'as plėtoja panašias temas fotografuodamas pirmykščius Velso ir Kambrijos peizažus, tepaženklintus nereikšmingų žmogaus prisilietimų. Tačiau britų fotografai taip ir neįsijautė į Caponigro atvertąsias „galias, kurios įsiskverbia į gamtą ir ją persmelkia", net nesidomėjo jomis. Kai Billas Brandtas 5-ajame dešimtmetyje sukūrė savo liūdesingus peizažus, visų pirma tai buvo jausmų, ne transcendentinių galių atspindys. Paulas Joyce'as įžiūri gamtoje harmoniją, tačiau paprastai pabrėžia ir savo vaidmenį tą harmoniją atskleidžiant. Jis akcentuoja savo požiūrį amerikiečių fotografijai beveik neįprastu būdu: kalnai ir subtilūs horizontai nusidriekia toli už priekinių planų, kuriuose gausu autografinių detalių, užtamsintų žmonių ir mašinų šešėlių, išraiškingų griuvėsių. „Aš", blaškomas vaizdingų ir tarsi ne savo vietoje esančių smulkmenų, gal atrodo ir nelogiškas didžiulio pasaulio fone, tačiau jis atkaklus, nuo jo nepabėgsi.

Kalnų, padangių ir tolimų horizontų fone žmogaus pėdsakai atrodo menki. Tačiau pavaizduoti fotografinės monochromijos būdu, sumažinti, jie atrodo nesunkiai valdomi – monochromija išryškina daiktų kontūrus ir peizažą paverčia įrašu. O štai spalva priverčia kitaip paskirstyti dėmesį : ji įsikūnija paviršiuose, pabrėžia ne tiek kontūrus, kiek plokštumas, parodo tikrąjį medžiagos tankį. Spalva neginčijamai yra tikroviška – tokia niekuomet nebūna monochromija. Ambicingi fotografai, jaudindamiesi dėl ryškumo, beveik visi vieningai ignoravo spalvą, tarsi spalvos savarankiškumas kėsintųsi į jų gebėjimą sumažinti objektus ar juos supaprastinti.

Josephas Cornellas, amerikiečių menininkas, siurrealistas asambliažo meistras, 1966 m. asambliaže „Jaunojo Verterio kančios" (Hirshorno muziejus, Vašingtonas) imasi spręsti fotografines spalvos problemas. Šiame dėžėje sukomponuotame asambliaže nuogos moters ant miško kilimo nuotrauka tėra tik fonas – tolimas menamas fonas – reljefiškoms popierinėms žydroms kūdikio ir šuns figūroms. Objektyvumo, būdingo fotografijai, ir popierinių figūrų dirbtinumo sugretinimas turėtų padaryti nuotrauką (Wynno Bullocko, vieno garsiausių 6–7-ojo dešimtmečio amerikiečių simbolisto kūrinys) dar įtikinamesnę,

tačiau šio žydro įgeidžio fone ji beveik netenka reikšmės. Nebylus spalvos buvimas leidžia sukurti tai, kam monochromijos abstraktumas niekuomet neprilygs.

Vis dėlto 8-ajame dešimtmetyje kai kurie amerikiečių fotografai perėjo prie spalvos, tarytum pavilioti jos savarankiškumo. Jie radikaliai nutraukė ryšį su tuometine ryškių nuotraukų tradicija, ir ryžtingiausiai tai padarė Williamas Egglestonas, paskelbęs knygą *Kaip suprasti Williamą Egglestoną* (*William Eggleston Guide*), kurį su Johno Szarkowski įžanga 1976 m. išleido Niujorko modernio-jo meno muziejus. Reportažinės fotografijos požiūriu Williamo Egglestono nuotraukos atrodo gremėzdiškos, tačiau panašų įspūdį palieka ir De Hoocho bei Vermeerio tapyba, su kurių darbais galima lyginti kai kurias Egglestono nuotraukas. Knygos nuotraukos – iš viso 48 – darytos pietinėse valstijose, nors lygiai taip pat jos galėtų būti fotografuotos ir bet kur kitur. Kartais autorius naudoja elementus, kurie sukuria monochrominės technikos įspūdį. Sakykime, baltos plastikinės dėžės, suverstos ant žvyrkelio Black Bayou plantacijoje, rimuojasi su balta debesų virtine padangėje. Algierse, Luizianos valstijoje, šviesiai rudas skalikas laka vandenį iš smėlio spalvos balos, tarsi dažydamasis peizažo spalvomis [*il. II*]. Misisipės valstijos Tallahatchie apygardoje pilkšvus šaltus antkapių tonus pakartoja tamsiai mėlyna švarko ir balta marškinių spalva.

Tačiau iš esmės *Kaip suprasti Williamą Egglestoną* sietinas veikiau su pačiu vaizdo „darymu", o ne stebėjimu ir metafora. Kaip De Hoochas, Williamas Egglestonas savo darbuose naudoja tik keleto ryškių tonų derinius, kuriuos aiškiai akcentuoja: žalia–raudona, raudona–mėlyna. Visa kita susieta su šiomis vyraujančiomis pagrindinėmis spalvomis. Sodri padangės mėlynė susilieja su pilkšvai mėlynais šešėliais, kuriuose yra ir kitų, sodrių tonų pėdsakų. Dažnai pamatinis motyvas ar simbolis jungia dvi pagrindines spalvas, o šios pasklinda po visą nuotrauką jau tarpinių atspalvių.

Williamas Egglestonas yra paveikslų kūrėjas senąja prasme. Tokia spalvų skalė (pavyzdžiui, nuo raudonos iki mėlynos per gausybę pilkšvų purpurinių atspalvių), kurią jis taikė, domino ir Europos tapytojus, kaip antai, Giorgione ir Carpaccio XVI a. pr. ir vėliau. Spalvų gama ypač domėjosi kvietistai, menininkai, siekę atskleisti objektyvią darną: De Hoochas kambario spalvas derina prie ryškių apsiausto medžiagų spalvų; jau šiame amžiuje Bonnard'as, tapydamas pietautojus kasdieniais rūbais, panardina juos į geltoną šviesą melsvame kambaryje.

Wiliamas Egglestonas, bent jau minėtai knygai, fotografavo miesto pakraštyje, priemiesčio kambariuose, taikingose giliose erdvėse, kur nuosekliai pereina viena į kita žemė, sienos, dangus. Kiti koloristai rinkosi kitokias vietas, ypač miesto gatvę, kur spalva pasirodo kitaip – nežymiais skirtingų tonų pluošteliais, paryškintais monochrominių sienų ir šaligatvių. Helen Levitt, nuo 5-ojo dešimtmečio fotografavusi Niujorko gatvės gyvenimą, išdėsto polichrominių figūrų „frizus" tamsiame fone arba suderina visas nuotraukos spalvas taip, kad vyrautų mėlyna arba raudona [*il. III*].

Jokios vyraujančios formulės dabartinei spalvotajai fotografijai nepritaikysi. Williamas Egglestonas turbūt buvo nuosekliausias 8-ojo dešimtmečio koloristas, o Joelas Meyerowitzius – pats nepastoviausias. Meyerowitzius, *Kyšulio šviesos* (*Cape Light*, 1978) ir *Šv. Liudviko ir Arkos* (*St Louis and the Arch*, 1980) autorius, paaiškina savo meninę koncepciją interviu, kuris paskelbtas kaip leidinio *Kyšulio šviesa* įžanga. Jis pabrėžia, kad spalva tenkina jo poreikį apibūdinti, o apibūdinti – tai tas pat, kas jausti. Jis vadina save Ajolo arfa, kuria vėjas išgauna gamtos muziką. Code'o kyšulyje tokią muziką groja glamonėjanti šviesa, kuri skamba ir kopose, ir paprastuose Provincetowno ir Truro pastatuose [*il. VI*]. Tai tokia šviesa, kurią garbino tapytojas Edwardas Hopperis, taip pat dirbęs šioje vietoje. Kaip ir Hopperis, Meyerowitzius vaizduoja švytinčią, „nuginkluojančios" didybės ir grožio aplinką. Negalima niekinti gamtos matant tokius reginius. Kitame nuotraukų – Niujorko miesto vaizdų – rinkinyje *Amerikos vaizdai* (*American Images*, 1979), parodos kataloge, Meyerowitzius ir vėl nusilenkia beasmenei didybei, iškeldamas „Empire State Building" bokštą virš kuklių gatvelių ir automobilių stovėjimo aikštelių raizginio.

Kartais Meyerowitzius komponuoja savo nuotraukas izochromatiškai, naudodamas nedaug spalvų, tačiau skirtingai apšviesdamas ir tonuodamas: spalva saulės šviesoje ir tos pačios spalvos blokas šešėlyje. O labiausiai jam patinka erdvūs vaizdai, kuriuose spalva ir tonas moduliuojami laipsniškai. Šio fotografo teiginiai ir jo menas yra romantiški, jis siekia asimiliuotis su gamta arba žvalgosi kvapą užimančių akimirkų. Vienas toks „praregėjimas" ištinka jį Code'o kyšulyje, kitas – Niujorko gatvėse, o spalvota fotografija atskleidžia tai, kas išblėsdavo nespalvotose nuotraukose. Spalva leidžia naujai pažvelgti į įprastus kontekstus, žvilgsnis atgauna šviežumą.

Spalva iškelia fotografijai visą krūvą tokių problemų, kurios tradiciškai buvo būdingos tapybos sričiai. Robertas Walkeris, kanadietis, savo nuotraukose vaizduojamiems objektams suteikia spalvą, kuri turi tankį ir masę; jo nuotraukose skirtingo sodrumo spalvos charakterizuoja objektus, o šie savo mase prislegia atramas ir pastovus. Spalvą jis naudoja panašiai kaip Miró, kurio paveiksluose ryškios spalvos elementai išsiskiria blankiame fone. Manuelis Alvarezas Bravo 7-ajame dešimtmetyje, kai spalva tesidomėjo vos keletas amerikiečių fotografų, padarė nuotrauką „Verde", kurioje žaliai sienai ironiškai suteikta lapijos spalva, siena „sužaliuoja" dėl to, kad ant jos atsimuša tamsūs lapuoto medžio šešėliai [*il. V*]. 1979 m. Harry Callahanas atliko tokį pat gudrų pakeitimą fotografuodamas pastato Airijoje sieną – nuotraukoje blankios melsvos spalvos siena atlieka dangaus funkciją [*il. VII*].

8-ajame dešimtmetyje fotografija tampa meno sritimi, kurioje vis labiau vyrauja amerikiečiai. Fotografai Jungtinėse Amerikos Valstijose sugebėjo įgyti prielankumą, turėjo pakankamai lėšų. Vykdomi ir didesni projektai, kaip vadinamasis

126 Laurence Cutting „Ripono hipodromas, prie įėjimo į svėrimo salę". 1977 m. gegužė.


1st

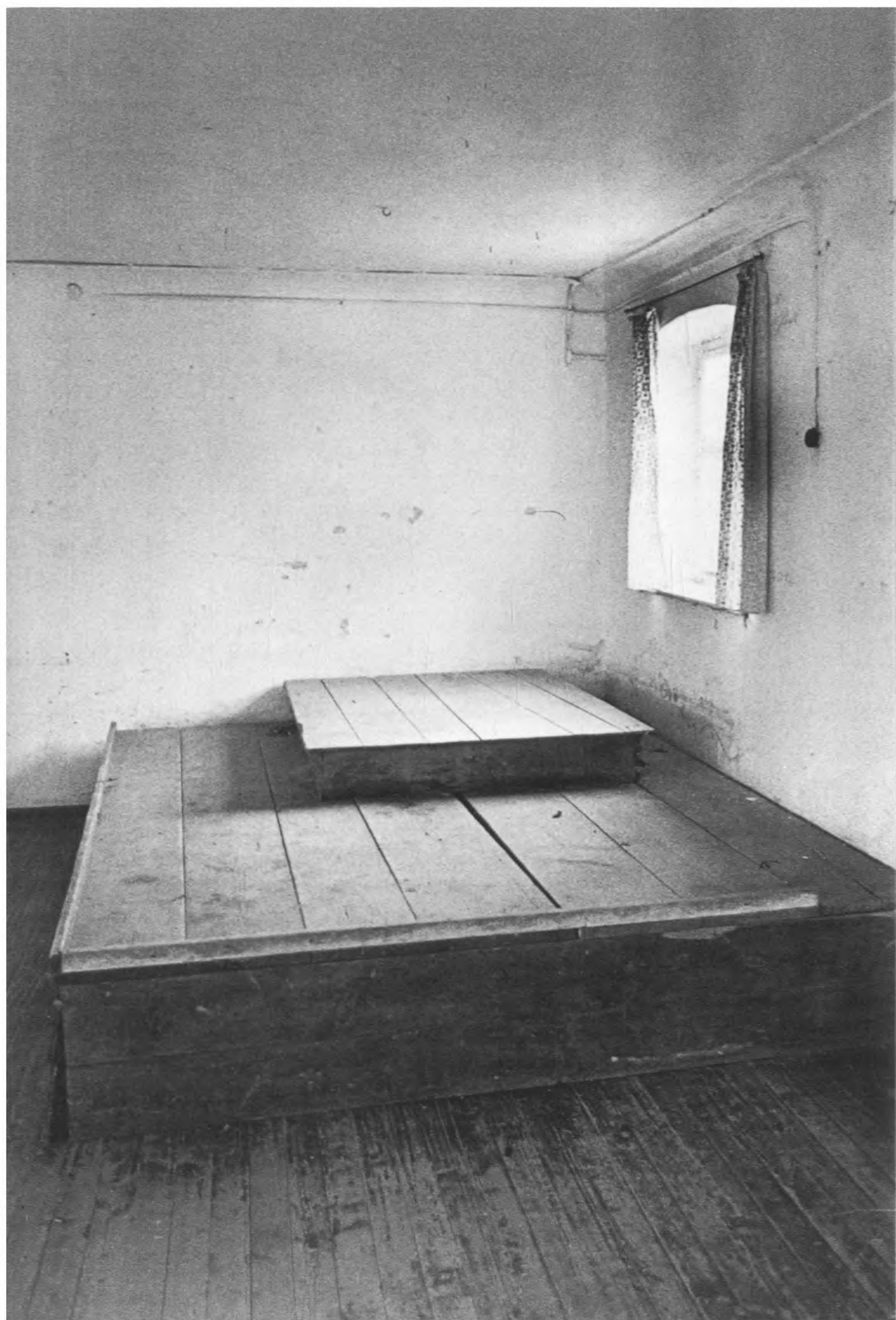
Teismo rūmai (*Court House*), kurį finansavo „Joseph E. Seagram, Inc.", o 1978 m. vainikavo vienas stilingiausių fotografijos leidinių. 1979 m., kartu su Amerikos telefono ir telegrafo kompanija, McGraw Hillas publikavo *Amerikos vaizdus* (*American Images*), puikios poligrafijos leidinį – dvidešimties šiuolaikinių fotografų spalvotas ir monochromines nuotraukas.

Šiuolaikinė Europos fotografija neturi tokio milžiniško poveikio visuomenei. Istorinės medžiagos gausa ir egzotiškoji *americana* lenktyniauja su dabartine produkcija. Tačiau Europos fotografai taip pat aktyvūs. Apskritai 8-ajame dešimtmetyje jie daugiau dėmesio skyrė fotografijos praeičiai negu jų amžininkai amerikiečiai. Pasinėrę į socialinės dokumentikos projektus, europiečiai fotografai rado ir atitinkamų tradicinių raiškos priemonių. Pierre'as le Gallis, atkaklus dokumentininkas, dirbęs Prancūzijoje 8-ajame dešimtmetyje, rėmėsi psichologinio realizmo tradicija, kurios pradininkas buvo Kertészas, o vėliau ją plėtojo Cartier-Bressonas, Doisneau ir Ronis. Savo leidinyje *Kariuomenės kasdienybė* (*L'Armée au quotidien*, 1975) Prancūzijos kariuomenės šauktinių gyvenimo apžvalgoje, jis parodo karius kaip paprastus civilius, pavargusius, ištroškusius, netvarkingus. Karių gyvenime jis nemato jokio paradiškumo ar blizgesio. Šis nuotraukų rinkinys primena 8-ojo dešimtmečio vokiečių dokumentiką, vaizdavusią begalinę miestų ir priemiesčių nuobodybę. Le Gallio šauktiniai bent juokauja, tikisi geresnių laikų.

Europa 8-ajame dešimtmetyje buvo gerai organizuota, klestėjo, o viešpatavo joje rutina: tai buvo tobula kultūra, kuri reguliariai gauna ir išleidžia. Tokios kultūros reikėjo vengti, jos tiesiog nepripažinti. Didžiojoje Britanijoje Christopheris Killipas atrado vieną tradicijai ištikimą anklavą, kurį galėjo priešpriešinti mašinų nutekintiems paviršiams ir šiuolaikinės masinės kultūros šablonams. Jis fotografavo Mano salos žemdirbių ir žvejų bendruomenes, o 1980 m. Didžiosios Britanijos meno taryba išleido jo knygą *Mano sala: knyga apie jos gyventojus* (*Isle of Man: a book about the Manx*). Le Gallis laikėsi tradicijų, kurias įtvirtino 4-ojo dešimtmečio reporteriai. Killipas išplėtoja portreto žanrą, pradėtą Paulo Strando. Jo vaizduojami Mano gyventojai žvelgia į fotoaparatą su iššūkiu, draugingai ar įtariai, primindami, jog jie gyvena savo šalyje, kurią patys yra sukūrę. Tad Killipas paprieštarauja idėjai, kad gražūs peizažai yra visų bendra nuosavybė. Formalią Strando manierą jis pritaiko konkrečiam savo tikslui.

Killipas įkvepia naujos gyvybės Strando stiliui. Laurence'as Cuttingas, nuo 7-ojo dešimtmečio pradžios fotografavęs britų žirgų lenktynininkus, prisimena Fermų apsaugos administracijos dokumentininkų tradicijas. Jis įsiklauso į kultūros istoriko Johno Kouwenhoveno nuomonę, kurią 1964 m. pakartojo ir Johnas Szarkowski, – būtent, kad liaudies menas esąs itin įvairiapusiškas, todėl tam, kas skiria liaudies menui dėmesio, visuomet gausiai atlyginama. Laurence'as Cuttingas, panašiai kaip Killipas, sukuria dar vieną anklavą, nedidelį pasaulį su

127 Kurt Benning „Muzikantų pakyla vokiečių valstiečio troboje". 1975.



savo archajiška tvarka ir vertybėmis, nutolusį nuo priemiesčių prozos. Jis pastebi vietų ir įvykių sąveiką statiniuose, skirtuose formalumų sukaustytos visuomenės ritualams. Tokia dokumentika, smulkmeniškai atidi detalėms, rizikuoja iš viso nerasti žiūrovų, mat ji reikalauja nesavanaudiškai domėtis svetima kultūra.

Tą patį galėtume pasakyti ir apie vokiečių fotografą Kurtą Benningą, kuris gilinosi į fotografijos apeinamas problemas, kaip antai, laiką, būtį ir nebūtį. Benningo nuotraukose, kurios antologijose pristatomos sugrupuotos po dvi arba tris, gausu numatomų ar ankstesnių įvykių pėdsakų. Jis teigia, kad dabartis, ypač fotografuojama akimirka, egzistuoja tik laikinai, slegiama kitų laikų ir kitų ketinimų, ir tik tam, kad neryškiai suvoktume ją dabartyje. Lentomis apkaltos parduotuvės, nudraskyti skelbimai, apleisti kambariai, drabužiai, iš kurių išsinėrė žmonės, net ir griežtos taisyklingų sodų linijos byloja apie kitų ketinimus. Jį domina potenciali detalės prasmė, dar viena prasmių kategorija, aptarta Johno Szarkowski leidinyje *Fotografo akis*.

Benningas ir jo dėmesys būčiai ir nebūčiai, praeičiai ir ateičiai, apleistiems dalykams ir ketinimams gali būti aptariama panašiame kontekste kaip, sakykim, tapytojas Cy Twombly. Beje, Benningas visų pirma yra konstruktorius ir tapytojas, o tik paskui fotografas. Kiti fotografai europiečiai taip pat turi panašių pomėgių. Vokietis Heinrichas Riebesehlis, knygų *Situacijos ir objektai* (*Situationen und Objekte*, 1978) ir *Kaimo peizažai* (*Agrarlandschaften*, 1979) autorius, yra veikiau magiškojo realizmo atstovas negu dokumentininkas. Jo šalininkai vardija visą būrį ankstesniųjų tapytojų ir fotografų, dirbusių daugiausia 4-ajame dešimtmetyje, ir net neabejoja tuo, kad savo darbuose jis turėtų naudotis visų jų praeityje sukaupta patirtimi. Riebesehlis paprastame fone rodo įtaigias detales, – žemės ūkio padargus ir siloso bokštus. Taip izoliuoti, jie tiesiog perša save ir tampa panašūs į siurrealistinių paveikslų ruošinius. Riebesehlis, fotografo subjektyvisto Otto Steinerto mokinys, įtraukia magiškus ir ritualinius elementus į objektyvųjį 8-ojo dešimtmečio dokumentinį stilių. Jis daro užuominą į slaptas subjektyvias prasmes ir parodo, kad vaizduotė turi darbo net ir įprasčiausioje aplinkoje.

Riebesehlis, Bunningas, Cuttingas ir Killipas yra fotografai europiečiai, vertinantys praeities meną ir netgi besiremiantys juo. Jie konstruoja sąsajas ir kaip lygūs su lygiais polemizuoja su savo pirmtakais. Amerikiečiai fotografai, priešingai, meta iššūkį tradicijai, jie tikisi atrasti visiškai naują pradžią arba sukurti ryškesnius jau egzistuojančių stilių variantus – jie teigia, kad šių stilių pradininkai nepajėgė perprasti jų galimybių. Todėl 8-ojo dešimtmečio Amerikos fotografams pavyko sukurti kur kas įvairesnių nuotraukų, nepalyginti įvairesnių negu Europoje, kur romantikų polėkį būti pirmiems ir originaliausiems kiekviename žingsnyje varžo kultūros apribojimai.



128 HEINRICH RIEBESEHL „Shillerslage laukuose (Hanoveris), 1978 m. spalis“. Iliustracija iš knygos *Kaimo peizažai* (Bremenas, 1979).

Bibliografija

1 Gamtos regėjimas
Informacijos apie fotografijos pradininkų laikus rasite leidiniuose H.J.P. ARNOLD *William Henry Fox Talbot* (London 1977, New York, 1978) ir GAIL BUCKLAND *Fox Talbot and the Invention of Photography* (London, New York, 1980). Puikiai iliustruotas, informatyvus katalogas *Hippolyte Bayard, ein Erfinder der Photographie* (Museum Folkwang, Essen, 1959), kaip ir ANDRÉ JAMMES *Hippolyte Bayard* (Lucerne, Frankfurt, 1975). Apie Prancūzijos fotografiją XIX a. 6-ajame dešimtmetyje žr. JAMES BORCOMAN *Charles Nègre* (The National Gallery of Canada, Ottawa, 1976), taip pat parodos katalogą *French Primitive Photography* (Alfred Stieglitz Center of Philadelphia Museum, 1969; išleistas kaip *Aperture*, t. 15, Nr. 1). Nemažai informacijos kataloge EUGENIA P. JANIS *The Second Empire: Art in France under Napoleon III* (Philadelphia Museum of Art, 1978). Kiti pravartūs informacijos šaltiniai: parodos katalogas *Photography: the first eighty years* (P. & D. Colnaghi & Co. Ltd, London, 1976); *Regards sur la photographie en France au XIX^e^ siècle: 180 chefs d'œuvre de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1980). Žr. dar Velso meno tarybos parodos katalogą *John Dillwyn Llewelyn, 1810–1882: the first photographer in Wales* (Cardiff, 1980).

2 Momentiniai paveikslai
Hillas ir Adamsonas išsamiai pristatyti leid. COLIN FORD, ROY STRONG *An Early Victorian Album: the Hill/Adamson Collection* (London, 1974, New York, 1977). Apie J.M. Cameron nuotraukas žr. COLIN FORD *The Cameron Collection* (London, 1975); GRAHAM OVENDEN *A Victorian Album: Julia Margaret Cameron and her circle* (London, New York, 1975). Neišleista beveik nieko apie H.P. Robinsono kūrybą, nors jis pats publikavo nemažai, pvz., viena iš jo knygų, *The Elements of Pictorial Photography* (London, 1896). Žr. dar NIGEL GOSLING *Nadar* (London, 1976, New York, 1977). Daug detalių iš stereoskopinės fotografijos istorijos pateikta *Points of View: the stereograph in America: a cultural history*. Ed. EDWARD W. EARLE, (New York, 1979).

3 Dokumentinė fotografija
HELMUT GERNSHEIM, ALISON GERNSHEIM *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War: his photographs and his letters from the Crimea* (London, 1954) – vertingas ir įdomus leidinys; jį pakartotinai išleido leidykla „Arno Press" (New York, 1973). Šio fotografo peizažai bei kiti darbai aptariami leid. JOHN HANNAVY *Roger Fenton of Crimble Hall* (London, 1975). GEORGE N. BARNARD *Photographic Views of Sherman's Campaign* pirmą kartą publikuota 1866 m., pakartotinai išleista leidyklos „Dover" (New York, 1977). ALEXANDER GARDNER *Gardner's Photographic Sketchbook of the War* (1866) pakartotinai išleista leidyklos „Dover" pavadinimu *Photographic Sketchbook of the Civil War* (New York, 1959). Amerikiečių kraštovaizdžio fotografija pristatoma parodos kataloge *Era of Exploration: the rise of landscape photography in the American West, 1860–1885* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1975). Ši tema pratęsta leid. BEAUMONT ir NANCY NEWHALL *T.H. O'Sullivan, Photographer* (George Eastman House, Rochester, 1966); BEAUMONT NEWHALL, DIANA E. EDKINS *William H. Jackson* (New York, 1974). Ame-

rikiečių portretas kruopščiai išnagrinėtas parodos kataloge HAROLD F. PFISTER *Facing the Light: historic American portrait daguerreotypes* (Smithsonian Institution, City of Washington, 1978), dar leid. R. SOBIESZEK *The Spirit of Fact: the daguerreotypes of Southworth and Hawes, 1843–1862* (Rochester, 1976). Šio ir vėlesniojo laikotarpio apžvalgą žr. leid. *The American Image: photographs from the National Archives, 1860–1960* (New York, 1979).

4 Maži pasauliai

Johno Thomsono kūryba nėra pakankamai nušviesta. Labai informatyvus leid. NANCY NEWHALL *P.H. Emerson* (New York, 1975). Išsamus iliustruotas leid. MICHAEL HILLEY *Frank Sutcliffe, Photographer of Whitby* (London, 1974). Naudingas įvadas į šio laikotarpio fotografiją yra *The North American Indians: a selection of photographs by Edward S. Curtis*, intr. by JOSEPH E. BROWN (*Aperture*, t.16, Nr. 4, 1972). Istorikai nėra pakankamai skyrę dėmesio Curtisui, o apie Herbertą Pontingą beveik iš viso nėra rašyta.

5 Tiesa, glūdinti regimybėje

Nuotraukų katalogas WESTON NAEF *The Collection of Afred Stieglitz: fifty pioneers of modern photography* (Metropolitan Museum of Art, New York, 1978) toks detalus, kad detalesnis vargu ar galėtų būti. Apie britų amžių sandūros laikotarpio fotografiją žr. MARGARET E. HARKER *The Linked Ring: the secession movement in photography in Britain, 1900–1920* (London, 1979, New York, 1980). Informatyvus parodos katalogas *Pictorial Photography in Britain, 1900–1920* (prep. by JOHN TAYLOR for Arts Council of Great Britain, London, 1978). Žr. dar BEAUMONT NEWHALL *Frederick H.Evans* (išleista kaip *Aperture*, t. 18, Nr. 1, New York, 1975). Svarbiausi Edwardo Steicheno darbai dailiai pateikti leidinyje DENNIS LONGWELL *Steichen: the master prints, 1895–1914* (The Museum of Modern Art, New York, 1978, London, 1978). Norint susiorientuoti informacijoje apie šio laikotarpio fotografijos istoriją, geriausia pavartyti leid. DOLF STENBERGER *Panorama of the 19th Century* su ERICHO HELLERIO pratarme; pirmą kartą išleistas pavadinimu *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (Hamburg, 1955).

6 Žvelgiant į ateitį

Giuseppe Primoli gyvenimo bei darbų kroniką pateikia ir iliustruoja LAMBERTO VITALI *Un fotografo fin de siècle* (Torino, 1968). Paulo Martino kūryba analizuojama leid. ROY FLUKINGER, LARRY SCHAAF, STANDISH MEACHAM *Paul Martin, Victorian Photographer* (London, 1977). Žr. dar *George Hendrik Breitner: Gemalde, Zeichnungen, Fotografien* (Rheinische Landesmuseum, Bonn, 1977). *Photo-Eye*, redaguota FRANZO ROHO ir JANO TSCHICHOLDO, pirmą kartą pasirodė Štutgarte 1929 m., pakartotinai išleista leidyklos „Arno Press" (New York, 1973). Daugelis šio laikotarpio tekstų pakartotinai paskelbti D. MELLORO redaguotame leidinyje *Germany: the New Photography, 1927–33* (Arts Council of Great Britain, London, 1978). KARLAS STEINORTHAS apžvelgia Štutgarto 1929 m. parodą *Film und Foto* leidinyje *Photographen der 20er Jahre* (München, 1979). Apie Heartfieldą, Hannah Höch bei jų amžininkus skaitykite leid. DAWN ADES *Photomontage* (London, New York, 1976). Žr. dar VITTORIO VIDALI et al. *Tina Modotti: fotografa e rivoluzionaria* (Milano, 1979); *Alexander Rodtschenko: Fotografien 1920–38*, su EVELYN WEISS pratarme (Köln, 1979). Amerikiečių Naujosios fotografijos atstovą pristato GRAHAMAS HOWE ir G.RAY HAWKINSAS savo redaguotame leidinyje *Paul Outerbridge Jr: photographs 1921–39* (New York, London, 1980). Hugo Erfurtho *œuvre* puikiai pristatyti leid. BERND LOHSE *Hugo Erfuth, 1874–1948: der Fotograf der goldenen zwanziger Jahre* (München, 1977). Daug tekstų ir nuotraukų pateikiama leid. ANDREAS HAUS *Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme* (München, 1978; London, New York, 1980) –

tai išsamiausia iš visų šio laikotarpio fotografų darbų apžvalgų. Paminėtieji leidiniai tėra tik keli ryškesni pavyzdžiai iš nepaprastai gausios literatūros apie šį fotografijos laikotarpį.

7 Europos visuomenė ir Amerikos gamta

Su Augusto Sanderio kūryba supažindinama leid. GUNTHER SANDER *August Sander: photographer extraordinary* (London, 1973). Žr. dar leid. *August Sander: photographs of an epoch* (New York, 1980) – tai „Aperture" leidyklos publikacija su ROBERTO KRAMERIO istoriniais komentarais. Sanderio peizažai reprodukuoti leid. WOLFGANG KEMP *August Sander: Rheinlandschaften, 1929–1946* (Münich, 1975). Sanderio knyga *Antlitz der Zeit* buvo pakartotinai išleista leidyklos „Schirmer/Mosel" (Münich, 1976). Plati Eugène'o Atget darbų apžvalga pateikiama leid. *Voyages en Ville* (Paris, 1979). Dar žr. WILLIAM HOWARD ADAMS *Atget's Gardens* (London, New York, 1979) ir HANSO GEORGO PUTTNIES esė bei komentarus parodos kataloge *Atget* (Galerie Rudolf Kicken, Köln, 1980). Kruopščiai parengta Stieglitzo nuotraukų apžvalga – leid. DORIS BRY *Alfred Stieglitz, Photographer* (Boston, London, 1977). Westono nuotraukas su jų išraiškingomis detalėmis matome leid. BEN MADDOW *Edward Weston: fifty years* (New York, 1973, London, 1977). Knyga CHARIS WILSON, EDWARD WESTON *California and the West* (1940) buvo pakartotinai išleista leidyklos „Aperture" (New York, 1978). Dviejų tomų leidinys *Paul Strand: a restrospective monograph* (New York, 1972, London, 1976) išsamiai apžvelgia visą šio fotografo kūrybos kelią. Jo *Time in New England* pakartotinai išleido leidykla „Aperture" (New York, 1980), ta pati leidykla pakartotinai išleido ir leid. NANCY NEWHALL *Ansel Adams: the eloquent light* (New York, 1980), kurį pirmą kartą publikavo klubas „Sierra" 1963 m. Adamso kūrybos apžvalgą skaitykite jo leid. *Yosemite and the Range of Light* (New York, London, 1979).

8 Amerikos visuomenė

Knyga JACOB RIIS *How the Other Half Lives* (1890) buvo pakartotinai išleista leidyklos „Dover" (New York, 1971). Leid. *America and Lewis Hine: photographs 1904–1940* (New York, 1977) pateikta puiki ALANO TRACHTENBERGO esė. Leidykla „Dover" pakartotinai išleido (I leid. – 1932 m.) LEWIS W. HEINE *Men at Work* (New York, 1977). Apie Fermų apsaugos administracijos užsakytas nuotraukas žr. leid. ROY EMERSON STRYKER, NANCY WOOD *In This Proud Land: America 1935–1943, as seen in F.S. A. photographs* (New York, 1973); F. JACK HURLEY *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the development of documentary photography in the thirties* (Baton Rouge, 1972); WILLIAM STOTT *Documentary Expression and Thirties America* (New York, 1973); HANK O'NEAL *A Vision Shared: a classic portrait of America and its people, 1935–1943* (New York, 1976). Apie atskirus fotografus žr. F. JACK HURLEY *Russel Lee, Photographer* (Dobbs Ferry, 1978); THERESE T. HEYMAN *Celebrating a Collection: the work of Dorothea Lange* (The Okland Museum, 1978); JOHN SZARKOWSKI *Walker Evans* (New York, 1971, London, 1979); WALKER EVANS *First and Last* (New York, London, 1978); ARTHUR ROTHSTEIN *The Depression Years* (New York, 1978). ERSKINE'O CALDWELLO ir MARGARET BOURKE-WHITE knygą *You Have Seen Their Faces* (1937) pakartotinai išleido leidykla „Arno Press" (New York, 1975). Dar žr. *The Photographs of Margaret Bourke-White*, ed. by SEAN CALLAHAN (New York, 1972).

9 Žmogaus situacija

Nuoseklesnė humanistinės fotografijos istorija nėra parašyta, tačiau informacijos, istorinių žinių bei atsiminimų pateikta leid. TIM GIDAL *Modern Photojournalism: origin and evoliution, 1910–1933* (New York, 1973). Apie atskirus fotografus: *André Kertész: sixty years of photography, 1912–1972* (New York, London, 1972); ANDRÉ KERTÉSZ *Distortions* (New

York, 1976, London, 1977); *Willy Ronis: photographies* (Paris, 1980), *Henri Cartier-Bresson, Photographer* (New York, 1979, London, 1980); BRASSAÏ *The Secret Paris of the Thirties* (London, 1976, New York, 1977); *Brassaï* (Museum of Modern Art, New York, 1968); *David Seymour – "Chim"* (New York, 1974); *Rober Capa* (New York, 1974); ROBERT DOISNEAU *Drei Sekunden Ewigkeit* (München, 1980); *W. Eugene Smith: his photographs and notes* (New York, 1969). Apie britų fotografiją žr. leid. BILL BRANDT *Shadow of Light* (London, 1970, New York, 1977), su MARKO HAWORTO-BOOTHO pratarme; parodos katalogą su DAVIDO MELLORO pratarme, išleistą Karališkajai fotografijos draugijai, *Bill Brandt: a retrospective* (Bath, 1981). Žr. dar leid. JAMES DANZIGER *Sir Cecil Beaton* (London, New York, 1980). Šio laikotarpio fotografija apžvelgiama knygoje pagal to paties pavadinimo parodą *The Family of Man* (Museum of Modern Art, New York, 1955). Kitos išsamios apžvalgos: *The Concerned Photographer* (New York, 1968); *Life: the first decade, 1936–1945* (New York, 1979, London, 1980). PIERRE'O BORHANO interviu su kai kuriais fotografais pateikta *Voyons voir* (Paris, 1980).

10 Apie save prabilę, save užmiršę

Naujaisiais laikais išleista keletas esminių darbų. Pirmiausia tai WILLIAMO KLEINO *New York* (Paris, 1956). ROBERTO FRANKO *Les Américains* išleista Paryžiuje 1958 m., o amerikietiškasis variantas metais vėliau; nuo to laiko šis leidinys nuolat perleidžiamas. Leidinį *Diane Arbus* išleido leidykla „Aperture" 1972 m., kai vyko didžiulė jos nuotraukų paroda Niujorko moderniojo meno muziejuje. ROBERTO ADAMSO *The New West* pasirodė 1974 m., o leidinys *William Eggleston's Guide* – 1976 m. Pastarasis – Niujorko moderniojo meno muziejaus leidinys. 8-ojo dešimtmečio britų fotografija buvo apžvelgta *British Image* (Arts Council of Great Britain, London, 1975), Vokietijos fotografijos apžvalga pateikta *In Deutchland: Aspekte gegenwärtiger Dokumentarfotografie* (Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1979). Apie Amerikos portreto žanrą žr. RICHARD AVEDON *Portraits* (New York, London, 1976), o taip pat *Avedon: photographs* 1947–1977 (New York, 1978, London, 1979) bei IRVING PENN *Worlds in a Small Room*. Čia paminėti tik keletas iš tų leidinių, kurie išleisti nuo 6-ojo dešimtmečio vidurio.

Bendroji bibliografija

BEAUMONT NEWHALL *The History of Photography, from 1839 to the present day* (London, 1973), knyga sudaryta Newhallo parodos *1839–1937 metų fotografija* pagrindu; paroda surengta Moderniojo meno muziejuje 1938 m., o jos detalus aprašymas atnaujintas 1964 m. HELMUT ir ALISON GERNSHEIM *The History of Photography: from the camera obscura to the beginning of the modern era* (pirmą kartą išleista 1955 m., vėliau patikslinta ir išplėsta) – itin informatyvus leidinys, ypač apie fotografijos technikos raidą. Šia tema dar žr. VALERIE LLOYD „Notes on the photographic process" knygoje BRUCE BERNARD *The Sunday Times Book of Photodiscovery* (London, New York, 1980). *Photographers on Photography*, ed. by NATHAN LYONS (Englewood Clifs, London, 1966) – svarbiausia kritikos antologija su pačių fotografų komentarais. Dar žr. PAUL HILL, THOMAS COOPER *Dialogue with Photography* (New York, London, 1979 m.). RUNE HASSNER *Bilder for Miljoner* spaudoje pasirodžiusių nuotraukų katalogas-apžvalga (Malmö Konsthall, 1977), – informatyvi fotoreportažo apžvalga; SUSAN SONTAG *On Photography* (New York 1977, London, 1979) – raiškių kritikos straipsnių rinkinys, parengtas *New York Review of Books;* ROBERT DOTY, ed. *Photography in America* (New York, 1974; London, 1974), su MINORO WHITE'O pratarme, parengta to paties pavadinimo parodai Witney Amerikos meno muziejuje; CLAUDE NORI *French Photography* (New York, London, 1979).

Fotografijos raida
Trumpa chronologija

1820–1840 m.

Eksperimentavimo laikotarpis. Chalon-sur-Saône mieste J.N. Niépce'as nuo 1813 m. tobulino neseniai išrastą litografijos būdą. Jis tikėjosi sukurti tokį būdą, kad „pieštų" ne litografinė kreida, o šviesa. Apie 1827 m. jis jau vartojo terminą „heliografija" (saulės piešinys), taip apibūdindamas raižinių kopijavimą fotografijos priemonėmis. 1829 m. gruodį Niépce'as pradeda bendradarbiauti su L.J.M. Daguerre'u, buvusiu scenografu, kuris 1822 m. išrado dioramą (patobulintą panoraminio vaizdavimo variantą). Kurdamas panoramas Daguerre'as eksperimentavo su *camera obscura.* Jam rūpėjo rasti būdą, kaip išsaugoti šviesos metamą atvaizdą. 1833 m. Niépce'as mirė, tačiau pasirėmęs jo atradimais, Daguerre'as išmoko užfiksuoti atvaizdus ant sidabruotų vario plokštelių. Daguerre'as atrado, kad nematomus atvaizdus, gautus naudojant sidabro jodidą galima išryškinti veikiant sidabro garais. Fiksuojama panardinus plokšteles į karštą valgomosios druskos vandeninį tirpalą. Pirmoji sėkminga dagerotipija pagaminta 1837 m. Daguerre'as ketino įsteigti kompaniją savo išradimui praktiškai įgyvendinti; kai nepavyko, savo išradimo teises pardavė Prancūzijos vyriausybei, kuri savo ruožtu paskyrė jam pensiją.

1833 m. Anglijoje W.H. Foxas Talbotas pradėjo bandymus, siekdamas užfiksuoti atvaizdus ant šviesai jautraus popieriaus. Apie 1835 m. jam pavyko. Kaip ryškalą naudojo galio rūgštį. Pagamino „negatyvą", kurį padengęs vašku padarydavo permatomą, o iš jo gaudavo pozityvinius atspaudus. Talbotas tapo fotografinio spausdinimo pradininku. Būdas, kuriuo gaunami talbotipiniai arba kalotipiniai atvaizdai, tapo viešai žinomas 1839 m. kaip „fotogeninis piešimas", o 1841 m. jis užpatentuotas. 1839 m. Prancūzijoje Hippolyte'ui Bayard'ui pavyko padaryti nuotraukas ant popieriaus, tačiau jos tebuvo tiesioginiai pozityvai. Be to, Bayard'as nemokėjo taip patetiškai kaip Daguerre'as išgarsinti savo išradimų. Terminas „fotografija" (iš graikų žodžio „*phōs*" „šviesa" ir „*graphos*" „raštas") anglų ir vokiečių kalboje pradėtas vartoti 1839 m. vasarį.

1840–1870 m.

Po oficialaus fotografijos įteisinimo plūstelėjo ištisa techninių patobulinimų banga. Vienos matematikas Petzvalis ir optikas Voigtländeris po 1840 m. triūsė tobulindami objektyvą; tad 1857 m. sukurtas ortoskopinis („teisingo matymo") objektyvas. Ankstyviesiems objektyvams naudoti flinto ir krono stiklai, kurių pritaikymas buvo ribotas, tad jie pakeisti Jenos stiklu, išrastu 1842 m. Prancūzijoje, o patobulintu Vokietijoje, Schotto iš Jenos ir optiko Zeisso. Sekdamas sero Johno Herschelo Anglijoje eksperimentais, Niépce'as de Saint-Victoras – Nicéphore'o Niépce'o pusbrolis – sėkmingai eksperimentavo su albuminu padengtomis stiklinėmis negatyvų plokštelėmis. Tokia technologija labai tiko perteikti detales. Plokšteles eksponuodavo dar šlapias, o ekspozicijai reikėjo ilgoko laiko; šis būdas idealiai tiko peizažo, architektūros, tapybos darbų reprodukcijoms. 1850 m. Blanquart'as Évrard'as pirmas panaudojo albuminą, ir ilgainiui iki amžiaus pabaigos jo gaminta vis daugiau. 1894 m. Drezdeno fotografijos (al-

bumininio) popieriaus fabrikas, didžiausias tokio popieriaus gamintojas Europoje, per dieną sunaudodavo 60 000 šviežių kiaušinių. 1851 m. paskelbta apie Fredericko Scotto Archerio šlapio kolodijaus būdą. Kolodijus, lipni medžiaga, gaunama iš eteryje ištirpintos nitroceliuliozės, būdavo paliejama ant stiklo plokštelės, dar primaišius kalio jodido; ji ypač jautri šviesai, todėl ekspozicijos laikas sutrumpėjo nuo minučių iki sekundžių. Tačiau net ir taip paspartintas kolodijaus būdas išliko gerokai varginantis. 1855 m. dr. Taupenotas paskelbė pirmojo efektyvaus sausos plokštelės būdo aprašymą, ir apie 1860 m. Anglijoje jau buvo pardavinėjamos masinės gamybos sausos plokštelės. Tačiau ilgokai, dar ir 8-ajame dešimtmetyje, dauguma fotografų dirbo su šlapio kolodijaus plokštelėmis.

Fotografai stengėsi numatyti, kur pakryps visuomenės susidomėjimas ir atsivers būsima rinka. 1844–1846 m. Foxas Talbotas publikavo *Gamtos pieštuką*. Maxime'as Du Campas, rašytojas, Flaubert'o draugas, fotografavo Egipte 1849–1850 m., Félixas Teynard'as – 1851–1852 m. Rogeris Fentonas 1852 m. fotografavo Rusijoje, o 1855 m. dirbo reporteriu Kryme, kur sekė karo eigą. 1854 m. Augustas Salzmannas įamžino Jeruzalės senosios architektūros vaizdus. Vienas didžiausių architektūros projektų, vykdomų 6-ajame dešimtmetyje, 1851 m. pradėtas Istorijos paminklų komisijos, buvo nykstančių Prancūzijos architektūros paminklų dokumentavimas. Gausiai skelbiama apžvalgų, ypač architektūros. Claude'as Charnay 6-ojo dešimtmečio pabaigoje fotografavo Meksikos pastatus; Linnaeusas Tripe'as tais pačiais metais dirbo Indijoje ir Birmoje.

Fotografai jungėsi į draugijas. 1851 m. Paryžiuje sukurta Heliografijos draugija (Société Héliographique), o Londone 1853 m. susibūrė Fotografijos draugija. Fotografija tapo populiaria profesija. 6-ojo dešimtmečio pradžioje ateina į madą *carte de visite* portretai, išaušta fotografinio atvaizdo amžius: pavardes iliustruodavo nuotraukos, o identiškumą patvirtindavo ne tiek žodžiai, kiek atvaizdai. Disderi iki galo išsėmė *carte de visite* galimybes, dirbdamas su fotoaparatu, kuris padarydavo dešimt atvaizdų vienoje stiklo plokštelėje. Tokius miniatiūrinius portretus – nuotraukas visi užsidegę kolekcionavo 7-ajame dešimtmetyje, be kitų, ir karalienė Viktorija. *Carte* karštinė truko iki amžiaus pabaigos. Panašiai tiek buvo populiari ir stereofotografija. Stereoskopiniai atvaizdai domino mokslininkus jau 4-ajame dešimtmetyje, net ir anksčiau. Sero Davido Brewsterio tyrinėjimai Edinburge ir Jules'io Duboscqo – Paryžiuje davė vaisių, ir 6-ajame dešimtmetyje buvo sukurtos stereofotografinės kameros bei stereoskopai, o apie 1856 m. tokius stereoskopus jau galėjai išvysti kiekvienoje svetainėje. 1861 m. Oliveris Wendellas Holmesas išrado rankinį stereoskopą. Su didžiausiu atsidėjimu stereoskopinius atvaizdus gamino amerikiečiai – iki pat amžiaus paskutinio dešimtmečio, kol pagaliau stereonuotraukos tapo nemadingos.

Tobulėjo spausdinimo technologijos. 1864 m. J.W. Swanas sukūrė anglies metodą – tokie atspaudai buvo patvarūs, subtilių tonų. Naudojant anglies atspaudus pirmą kartą pradėta gaminti aukštos kokybės masinę produkciją; Adolphe'as Braunas Elzase pritaikė anglies techniką senųjų meistrų piešiniams kopijuoti. Didžiojoje Britanijoje šio išradimo teises nupirko kompanija „Autotype", 1873–1874 m. išleidusi Johno Thomsono knygą *Kinijos vaizdai ir jos žmonės: iliustracijos*.

1870–1900 m.

1871 m. dr. R. Maddoxas iš Sauthamptono paskelbė apie naują fotografinę emulsiją, gaminamą naudojant želatiną ir sidabro bromidą. 8-ajame dešimtmetyje šis metodas buvo tobulinamas ir 1878 m. rinkoje pasirodė sausos želatininės plokštelės. Ypač jautrios šviesai ir patogios, jos negadino fotoaparatų, kuriuos anksčiau ardydavo šlapias kolo-

dijus. Nuo 6-ojo dešimtmečio tyrinėtojus domino magazininiai fotoaparatai, t.y. tokie, kuriuose stiklinės plokštelės perkeliamos voleliais ir ritėmis. 1875 m. Leonas Warnerke Londone sukūrė fotoaparatą, į kurį buvo dedama ritė juostinio filmo. Iš kolodijaus ir kaučiuko buvo gaminama brangi medžiaga ir ja padengiamas blizgaus paviršiaus popierius. 1861 m. išrastas celiulioidas buvo tobulintas, ir 1888 m. Johnas Carbuttas iš Filadelfijos pradėjo gaminti negatyvinius filmus, celiulioidą naudodamas kaip pagrindą. Jungtinėse Amerikos Valstijose George'as Eastmanas ir W.H. Walkeris taip pat eksperimentavo su lanksčiu fotografiniu filmu ir lengvaisiais fotoaparatais. 1888 m. George'as Eastmanas pristatė „Kodako" fotoaparatą, kuriam naudojama ritininė fotomedžiaga. Kiekvieną 100 kadrų išryškindavo Eastmano gamykloje ir grąžindavo savininkui drauge su iš naujo užtaisytu fotoaparatu. Nuo 1889 m. „Kodako" fotoaparatams naudojamas nitroceliuliozinis filmas, kurį sukūrė Hannibalas Goodwinas 1887 m. Vis dar naudojamas ir albumininis popierius, pagamintas daugiausia Vokietijoje; tačiau 10-ajame amžiaus dešimtmetyje jį pakeičia įvairių rūšių želatinos ir sidabro chlorido fotopopierius, kurį naudojant procesas buvo greitesnis, o pats popierius – pigesnis ir patvaresnis. Sukurtos automatinio spausdinimo mašinos, kurioms reikėjo naujos rūšies šviesai jautraus popieriaus.

Nepasotinamas troškimas įamžinti kiek įmanoma daugiau smulkesnės empirinės informacijos paskatino eksperimentuoti su momentinėmis nuotraukomis. Eadweardas Muybridge'as, britas kraštovaizdžio fotografas, dirbdamas Kalifornijoje, susidomėjo šuoliuojančio arklio judesiu, ir 1877–1878 m., gavęs finansinę paramą iš Lelando Stanfordo, sėkmingai atliko eksperimentus. Nuo 1884 m. savo tyrinėjimus jis tęsė Pensilvanijos universitete. Ta pačia kryptimi tuo metu dirbo E.J. Marey Paryžiuje, o kiek vėliau – Ottomaras Anschützas Vroclave. Dėl panašių paskatų atsirado ir „animuota fotografija", taip pat kinetoskopas, kinematografas, teatrografas ir animatografas. Didžiojoje Britanijoje W.Friese-Greene'as savo išradimą užpatentavo 1889 m. Thomas Edisonas tapo šio metodo pionieriumi Amerikoje, o broliai Lumière'ai – Prancūzijoje. Rankiniais fotoaparatais galėjo fotografuoti ir mėgėjai. Dauguma šių aparatų buvo gana gremėzdiški: Paulio Martino rankinis „Facile" fotoaparatas, sukurtas 1889 m., svėrė per keturis svarus, kai į jį būdavo sudėtos dvylika 8,3 x 10,8 cm (3 ¼ x 4 ¼ colio) plokštelių, ir atrodė kaip nedidelis lagaminėlis. Tikri kišeniniai fotoaparatai, kaip ir dienos šviesoje įdedama filmo ritė, pasirodė XIX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigoje. Kai buvo pradėtos naudoti jautrios sausos želatinos emulsija dengtos plokštelės, prireikė ir fotografinės medžiagos jautrio matuoklių: 1878 m. Leonas Warnerke pasiūlė „sensitometrą". Sugalvojama vis įvairesnių naujovių, nes fotografai siekia įamžinti vis daugiau judančių objektų, taip pat ir visuomenės įvykių. XIX a. 10-ajame dešimtmetyje išpopuliarėja užuolaidiniai užraktai, ypač patogūs momentinei fotografijai: Goerzo ir Anschützo užraktas leisdavo panaudoti devyniasdešimt įvairių greičių, kurių skalė nuo 1/10 iki 1/1200 sekundės dalių. Stengdamiesi padėti sustabdyti akimirką, gamintojai pasiūlė dviejų objektyvų ir veidrodinius fotoaparatus, kuriais fotografas galėjo nutaikyti tinkamą, o galbūt net ir lemtingą momentą. Naująją fotografijos pramonę imta organizuoti tarptautiniu mastu: 1900 m. tarptautiniame kongrese Paryžiuje priimta dabartinė diafragmos angų sistema (nuo f. 1 iki f. 64). Išradėjai XIX a. 10-ajame dešimtmetyje reiškėsi ypač aktyviai ir svajojo apie tokius perversmus kaip fotografiniu būdu spausdinami laikraščiai.

Tarsi priešindamiesi Muybridge'o, Marey, Anschützo ir rankiniais fotoaparatais fotografavusiųjų empirizmui, meninės fotografijos atstovai vis labiau linko į simbolizmą, siekė atverti už išorinio pasaulio slypinčią

sandarą. Įsikūrė daugybė meninės fotografijos draugijų, ypač populiarių Didžiojoje Britanijoje; 1900 m. jų skaičius ten siekė 256. Vidurinioji britų klasė buvo entuziastinga mokslo draugijų steigėja ir žurnalų leidėja – būtent todėl ir išliko tiek daug žinių, ypač techninių, iš ankstyvosios šios meno rūšies istorijos laikotarpio.

1882 m. Georgas Meisenbachas Miunchene užpatentavo pustoninį mechaninį spaustuvinių klišių metodą, leidžiantį spausdinti vaizdus kartu su tekstu. 1890 m. Maxas ir Louisas Levy Filadelfijoje pritaikė pirmuosius pramoninius komercinius pustoninius rastrus, panaudodami kelias viena ant kitos sudėtas poliruoto stiklo plokšteles, išėsdintas lygiagrečiomis linijomis. Frederickas Ivesas, taip pat iš Filadelfijos, sukūrė fotografavimo per rastrą sistemą, kai originalo vaizdas suskaidomas taškais, o ne linijomis, ir XIX a. 10-ajame dešimtmetyje šia sistema buvo spausdinamos daugelio Amerikos žurnalų reprodukcijos. Pirmoji pustoninė (autotipinė) fotografijos reprodukcija išspausdinta Niujorko dienraštyje *Daily Telegraph* 1880 m. kovo 4 dieną. Pirmas pustoninis atspaudas iš Meisenbacho autotipinės klišės pasirodė Leipcigo laikraštyje *Illustrirte Zeitung* 1883 m. spalio 13 dieną. Mėnesinis žurnalas *Paris Moderne* pradėtas leisti 1896 m. rudenį; jame publikuotos gana atviros fotoesė apie Paryžiaus gyvenimą. 1898 m. įkurtas prancūzų žurnalas *La Vie au grand air* (*Aukštuomenės gyvenimas*), kuriame taip pat imta skelbti fotoreportažus.

1900–1920 m.

1907 m. broliai Lumière'ai savo gamykloje Lijone pradėjo pramoninę „autochrominių" plokštelių gamybą. Tai pirmas populiarus spalvotos fotografijos būdas, sukurtas 1904 m. Naudojamos stiklo plokštelės, padengtos dažytu bulvių krakmolu ir užlietos sidabro bromido emulsija. Autochrominis atvaizdas buvo rodomas kaip skaidrė projektoriumi arba rankiniu filmoskopu. Toks būdas buvo taikomas iki pat 4-ojo dešimtmečio. Filadelfijoje Frederickas Ivesas XIX a. 10-ajame dešimtmetyje darė eksperimentus, norėdamas išgauti kur kas sudėtingesnes spalvų sistemas.

Atsiranda fotoreporterio profesija. *Daily Mirror*, įkurtas Londone 1903 m. lapkritį, buvo pirmasis dienraštis, iliustruotas vien nuotraukomis. Tarp pirmųjų jo reporterių buvo broliai Grantai ir Thankful Sturdee. Įkurta naujų agentūrų, būtent „Central News, Ltd." Šiai agentūrai dirbo Herbertas Baldwinas; savo knygoje apie 1912 m. prasidėjusį Balkanų karą jis mini fotografavęs „Goerz" fotoaparatu, kuriam reikėję 12,7 x 10,2 cm (5 x 4 colių) juostos, o kaip atsarginį naudojęs 8,9 x 6,4 cm (3 ½ x 2 ½ colio) juostos „Zeiss-Palmos" fotoaparatą. „Goerz" fotoaparatas sukurtas XIX a. 10-ajame dešimtmetyje, bendradarbiaujant su Anschützu, animalistinių judesių specialistu. Kiti spaudos reikmėms naudoti fotoaparatai – prancūziškas Gaumont'o kompanijos „Spido" (1900) ir „Contessa Nettel" (nuo 1903 m. gaminamas Štutgarte) – abu su „Zeisso" objektyvu. Stereofotografijos kompanijos irgi virto fotoagentūromis, kaip antai, „Underwood and Underwood", kuriai Herbertas Pontingas fotografavo Japonijoje.

Tobulėjo poligrafijos metodai. Karlas Klíčas, 1879 m. išradęs fotomechaninį giliaspaudės būdą (brangų ir subtilų spausdinimo būdą, kurį naudojo T. ir R. Annanai Glazgove, P.H. Emersonas ir vėlesnieji meninės fotografijos kūrėjai), 1890 m. pritaikė jį rotacinėms mašinoms. Vokietijoje 1905 m. rotacinėmis mašinomis pradėtas spausdinti pirmasis savaitraštis *Illustrirte Blatt*, 1911 m. – *Frankfurter Illustrierte*, o 1912 m. – *Weltspiegel* Berlyne. Šiuo būdu gaunami dideli tiražai aukštos kokybės atspaudų, tačiau galutinai jis pritaikytas tik XX a. 4-ajame dešimtmetyje.

1920–1933 m.

Fotografija, ypač reportažas, savo klestėjimo viršūnę pasiekė po Pirmojo pasaulinio karo.

1911 m. Oscaras Barnackas bendradarbiavo su Leitzo gamykla Wetzlare, gamindamas mikroskopą. Susidomėjęs kinematografija, 1913 m. jis sukūrė lengvą fotoaparatą, kurį buvo galima naudoti kaip eksponometrą filmavimui. Šis fotoaparatas skirtas kino juostai, kurioje kadro dydis buvo 24 x 18 mm (7/8 x 5/8 colio); langelį Oscaras Barnackas padidino dvigubai iki 24 x 36 mm (7/8 x 1 3/8 colio), kad darant didesnes nuotraukas, būtų užtikrinta geresnė kokybė, o fotojuostos ilgį parinko 36-ioms nuotraukoms. Ši konstrukcija buvo dar patobulinta, pridūrus dr. Bereko pagamintą objektyvą anastigmatą. 1924 m. pradėta fotoaparatų „Leica"gamyba, kurių per pirmuosius dvylika metų pagaminta 180 000. Tuo metu Drezdene Ernemano kompanija sukūrė fotoaparatą „Ermanox", su ypač stipriu „Ernostar" objektyvu, kuriuo buvo galima fotografuoti patalpoje esant įprastiniam elektros apšvietimui. Jau visa buvo parengta naujajam tiesioginiam, spontaniškam fotoreportažui atsirasti, kuris ir išvydo pasaulį apie 1930-uosius metus.

Vokietijoje buvo gausiai leidžiama iliustruotų leidinių. Garsiausias iš jų buvo *Berliner Illustrirte Zeitung*, pradėtas spausdinti 1890 m. 1920 m. pradžioje jo redaktorius Kurtas Korffas ir direktorius Kurtas Szafranski pasamdė jaunų žurnalistų, tarp jų ir vengrą Martiną Munkacsi. 1921 m. Berlyne pradėtas leisti komunistinės pakraipos laikraštis *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, kuriame dirbo fotomontažininkas Johnas Heartfieldas. 1923 m. įkurtas *Münchner Illustrierte Presse*, vėliau ir daugiau smulkesnių vietinių žurnalėlių bei jų skyrių. Konkurencija skatino išradingumą. Viena iš Berlyno laikraščio žvaigždžių buvo Erichas Salomonas, iki 1932 m. fotografavęs su „Ermanox" fotoaparatu ir dirbęs specialiuoju politinių konferencijų reporteriu. Miuncheno žurnalo vyriausiasis redaktorius buvo vengras Stefanas Lorantas. Šiems klestintiems leidiniams aptarnauti 1928 m. buvo įkurtos fotoagentūros „Dephot" ir „Weltrundschau". Pagrindiniai Simono Gutmanno „Dephot" agentūros fotografai buvo André Kertészas ir E.P. Hahnas-Gillandas. 1929 m. Lucienas Vogelis Paryžiuje įkūrė žurnalą *Vu*, 4-ojo dešimtmečio pradžioje tapusį ypač įtakingu. Hitleriui atėjus į valdžią, novatoriškasis fotožurnalizmas Vokietijoje užgniaužtas.

1933–1980 m.

Daugelis vokiečių leidėjų pabėgo į Didžiąją Britaniją ir Jungtines Amerikos Valstijas. Korffas, Szafranski, Eisenstaedtas ir Munkacsi bendradarbiavo žurnale *Life*, Amerikoje leidžiamame nuo 1936 m. lapkričio. 1938 m. Didžiojoje Britanijoje įkurtas *Picture Post*, kurio redaktoriumi tapo Stefanas Lorantas, o dirbo fotografai Hübschmannas, Felixas Manas ir Timas Gidalas. *Picture Post* buvo vienas iš rimčiausių iliustruotų žurnalų, krizės metais gerokai prisidėjusių prie nacionalinio identiteto išsaugojimo. 4-ajame dešimtmetyje naujuosius fotografus, norinčius išmėginti jėgas, viliojo daugybė „karštų vietų": Ispanijos pilietinis karas, karai Kinijoje ir Abisinijoje, riaušės ir streikai Europoje bei Jungtinėse Amerikos Valstijose. 1939–1945 m. daugelis fotografų dalyvavo kare. Karas baigėsi, o europiečiai ir amerikiečiai troško kuo smulkesnių naujienų iš viso pasaulio. Fotoreportažai apie įvykius atkampiose vietose būdavo parduodami dar nė neparengti. 1947 m. Robertas Capa, Henri Cartier-Bresonas, George'as Rodgeris ir Davidas Seymouras įkūrė tarptautinę fotožurnalistų agentūrą „Magnum Photos". Karas Korėjoje, Indokinijoje, paskui Vietname, revoliucija Kinijoje, Rytų imperijų žlugimas – nenutrūkstamas įvykių srautas teikė medžiagos gyvam reportažui. Davidas Douglasas Duncanas, rengęs reportažus iš Korėjos *Taip atrodo karas!* (1951), konstatavo vieną iš fotografijos srityje vykstančių perversmų – jis turėjo galvoje geros kokybės japoniškų fotoaparatų gamybos augimą. Reporterių, kurie kliovėsi geros kokybės japoniškais objektyvais, vis gausėjo.

Sulig kiekvienais metais Jungtinėse Amerikos Valstijose fotografijos statusas solidėjo. Edwardas Westonas buvo pirmasis fotografas, kuriam 1937 m. paskirta Guggenheimo stipendija. Vėliau tokios stipendijos fotografams skiriamos kasmet. Niujorko moderniojo meno muziejus, eksponavęs Walkerio Evanso, Paulo Strando ir Henri Cartier-Bressono nuotraukas, 1947 m. paskyrė Edwardą Steicheną muziejaus fotografijos skyriaus direktoriumi. 1952 m. Minoras White'as tapo naujo ketvirtinio fotografijos leidinio *Aperture*, išugdžiusio plačią rimtosios fotografijos vertintojų auditoriją, redaktoriumi ir vadovu. 8-ajame dešimtmetyje fotografai, tarytum pavargę nuo naujojo rimtumo, vis dažniau atsigręžia į notacinį, dienoraštinį žanrą – tai paskatino atsiradęs tiesioginio pozityvo „Polaroido" būdas. Iš pradžių jam naudota sidabro halogenido negatyvinė medžiaga, iš kurios per vieną etapą pagaminamas pozityvas; toks metodas 1939 m. sukurtas Europoje ir pirmiausia imtas naudoti dokumentams kopijuoti. Jo galimybėmis netrukus susidomėta Jungtinėse Amerikos Valstijose, ir 1947 m. Edwinas Landas pagamino fotoaparatą, kuriame pritaikė „Polaroido" būdą. Apie 1963 m. jis tiek ištobulinamas, jog juo galima daryti spalvotas pozityvines nuotraukas.

Pirmoji praktiška spalvota juosta mėgėjams ir profesionalams rinkoje pasirodė 1935 m., tačiau plačiai prieinama tapo tik nuo 1945 m. Masyvūs studijiniai spalvoti fotografijos aparatai atgyveno. Poligrafininkai ėmė bandyti naujus spalvotos spaudos būdus. 4-ajame dešimtmetyje imta gaminti popierių su specialiai padengtu paviršiumi, o iškiliaspaudei pasiūlomi karščiu džiovinami spaustuviniai dažai. Daugybė patobulinimų įdiegta 5-ajame dešimtmetyje. Jų kulminacija tapo šiuolaikiniai lazeriniai skeneriai ir kompiuteriai, spausdinimą padarę iki tol negėtai tikslų, o tai savo ruožtu paskatino meninės fotografijos kūrėjus iš naujo susidomėti spalvotąja fotografija. Dėl komercinės poligrafijos laimėjimų nuo 5-ojo dešimtmečio fotografų darbai tapo prieinami itin plačiai auditorijai, o fotografija pagaliau įsitvirtino kaip neabejotinai rimtas meno žanras.

Padėka

Autorius ir leidėjai dėkoja fotografams ir institucijoms už leidimą skelbti nuotraukas.

Agfa Gevaert, Leverkusen 65; Diane Arbus, © The Estate of Diane Arbus 1969 118; Association des Amis de Jacques Henri Lartigue, Paris VIII; Fondazione Primoli, Rome 57; Robert Herschowitz Ltd, London 3; Lacock Abbey 11; William Larson 70; Library of Congress, Washington, D.C. 1, 28, 29, 33, 34, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97; *Life* magazine, Courtesy Roger B. White 91; Lunn Gallery, Washington, D.C. V; Magnum (New York) 102, 103, 104, 116, 117; Magnum (London) 118; Metropolitan Museum of Art, New York 24 (David McAlpin Fund 1947), 45, 46, 48 (gift of Alfred Stieglitz 1933), 49, 51 (the Alfred Stieglitz Collection 1949); Richard Morris 17; National Archives, Washington, D.C. 31; National Portrait Gallery, London (© Syndication International) 110; Philadelphia Museum of Art 15, 22 (purchased with funds from the American Museum of Photography), 54, 55 (purchased with funds given by Dorothy Norman), 56 (given by Mr and Mrs Carl Zigrosser), 62, 76, 77, 79 (the Alfred Stieglitz Collection; Popperfoto 44; Rapho 98; Rijksuniversiteit te Leiden 71; Rheinishes Landesmuseum, Bonn 59; Royal Anthropological Institute 25; Royal Photographic Society 23, 47, 50, 52, 53, 60; Sotheby's Belgravia (Cecil Beaton archive) 109; Schirmer/Mosel Verlag 72, 73; Annamarie Shuch 107; Science Museum, London 9; Mrs Edwin Smith 112; Society for Preservation of New England Antiquities, Boston 32; Société Française de Photographie, Paris 2, 12, 13, 14; The Paul Strand Foundation, New York 82 (© 1950, 1971, 1976, 1978, as published in Paul Strand, *Time in New England*, Aperture, 1980), 83 (as published in Paul Strand, *A Retrospective Monograph, The Years 1915–1968*, 2 vols, Aperture, 1971); Jo Tart II ; Victoria and Albert Museum, London 8, 16, 20, 21, 26, 27, 37, 39, 58, 74, 75; Welsh Arts Council 18; Edward Weston 80 (© 1981, Center for Creative Photography, University of Arizona, used by permission).

Rodyklė

Iliustracijų numeriai pateikti kursyvu

MENO PASAULIS

Ian Jeffrey. *Fotografija. Trumpa istorija*
136 iliustracijos, 8 iš jų – spalvotos

Paprastai knygose apie fotografiją dėstoma šios srities technikos raida. Iano Jeffrey knyga – tai fotografijos meno istorija. Čia suformuluoti kriterijai, kuriais vadovaujamasi vertinant kūrinį, o šios meno šakos ypatumai aptariami gretinant su kitais vaizduojamaisiais menais, pirmiausia su daile. Pristatomi didieji pasaulio fotografai, pradedant fotografijos tėvu Foxu Talbotu ir baigiant moderniaisiais meistrais.



Knyga išleista
Atviros Lietuvos fondui
parėmus

„Švietimas Lietuvos ateičiai" – tai projektas, atsiradęs sėkmingai sutapus Lietuvoje vykstančios švietimo reformos ir garsaus filantropo George'o Soroso veiklos pagrindinėms idėjoms bei siekiams. Jį įgyvendina Atviros Lietuvos fondas, bendradarbiaudamas su Švietimo ir mokslo ministerija.

Viršelyje:
Edward Steichen
Autoportretas